

880
W64gr

THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

880
W 64 gr

CLASSICS


unread
Jan
27/28

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

SEP 4 1979
JAN 18 1990



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

GRIECHISCHE TRAGOEDIEN

ÜBERSETZT

VON

ULRICH VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF

XIV.

DIE GRIECHISCHE TRAGOEDIE UND IHRE DREI DICHTER

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
1923

880
W67gr

Die griechische Tragödie¹⁾.

23 Apr 26 A.M.F.

Meine Übersetzungen sind durch die Einleitungen zu den einzelnen Dramen schon stark mit Gelehrsamkeit belastet, was mancher tadelt. Mir genügt es nicht, so daß ich dieses Nachwort zufüge. Einmal hoffe ich, daß mancher Leser über die Dichter mehr erfahren möchte, als gelegentlich gegeben ist. Denn wenn auch ein Kunstwerk losgelöst von seinem Schöpfer ein eigenes Leben führt, kann es doch ganz richtig nur aus der Seele dessen verstanden werden, der es schuf. Was wir von den drei Dichtern wissen, ist bitter wenig; immer wird unser Verständnis sehr unvollkommen bleiben; dennoch habe ich in dem zweiten Teile dieses Nachwortes den Versuch gemacht, die drei Tragiker als Personen zu erfassen.

Noch notwendiger erschien mir der erste Abschnitt. Die Zeit ist zwar vorbei, in der die antike Tragödie für absolut vollkommen und vorbildlich galt. Aber man hat sich oft (übrigens zunächst auf Grund der griechischen Poetik) einen Begriff des Tragischen und der Tragödie a priori konstruiert und an diesem Maßstabe die einzelnen Werke gemessen. Das ist

1) Die Kapitel meiner Ausgabe des Herakles, die als Einleitung in die attische Tragödie selbständig gedruckt sind, behandeln dieselben Dinge, aber natürlich in anderem Stile, und sie sind über 30 Jahre alt.

Classics 4.12.25 Harr

theoretisch unanfechtbar; inwieweit es erreichbar ist, stehe dahin. Aber es sollte einleuchten, daß ein solcher Urteilsspruch erst gefällt werden kann, wenn jedes Werk verstanden ist, verstanden aus den Bedingungen, unter denen es sein Dichter schuf, gemessen an dem Maßstabe seiner Kunst. Es ist in den bildenden Künsten nicht anders, sonst läuft man Gefahr, Perspektive von den ägyptischen Malern zu verlangen und traut dem Eindruck, den die Ornamente von Mschatta in einem düsteren Saale machen. Auch die attische Tragödie muß man in dem Lichte des Dionysostheaters sehen.

Ohne die Hilfe der philologisch-historischen Wissenschaft kann Raum und Zeit nicht überwunden werden, die uns von den Werken der Vergangenheit trennen. Ich weiß, das ist vielen zuwider; sie meinen, ein Kunstwerk wirke rein durch sich, und der fühlende Betrachter werde durch jede Bevormundung nur gestört. So hat man wohl schon früher gedacht; jetzt aber wird es gar als eine neue höhere Methode gepriesen, daß dem wahren Verständnisse der „Historismus“ nur abträglich sei, das vielmehr durch Intuition dem erleuchteten Betrachter offenbart werde. Wenn das heißt, daß die innerliche Erfassung eines Kunstwerkes oder auch einer individuellen Person, die auch eine Gottheit sein kann, aber auch des Wesens einer vergangenen Zeit, kurz gesagt von allem, in dem Seele ist, mit aller Gelehrsamkeit und aller Methode noch nicht erreicht wird, so haben

wir das längst gewußt¹⁾. Aber wir wissen auch, daß dies der letzte Schritt ist, dem die grammatische und historische Arbeit vorhergehen muß. Das grammatische Verständnis hatte schon die griechische Wissenschaft gefordert, aber seit einem Jahrhundert fordern wir auch das historische, und erst dadurch ist erreicht, daß wir die Kunstwerke, die Menschen und die Götter der Hellenen richtiger sehen als die späteren Geschlechter desselben Volkes. Wer sich über diese mühsame Arbeit des Verstehens hinwegsetzt oder sich zu ihm in Gegensatz stellt, der mag subjektiv so viel Genuß haben wie er will, mag an die ihm gewordene Offenbarung glauben und sich seiner Überlegenheit freuen, gibt er sie aber als objektive Wahrheit aus, so wird ihm die Wissenschaft über kurz oder lang den Laufpaß geben. Original, fahr hin in deiner Pracht.

Dem Abendland waren zunächst nur die lateinischen Bearbeitungen griechischer Komödien und die Tragödien des Seneca überliefert; die ersten sind

¹⁾ Im Jahre 1889 habe ich meine Behandlung der Heraklessage so geschlossen: das ist für diejenigen geschrieben, welche gern und geduldig lernen wollen, und doch nicht wännen, daß so hoher Dinge Verständnis sich eigentlich erlernen lasse. Das kommt plötzlich in dem eigenen Verkehre mit den Dichtern und den Göttern, wenn man so weit ist, keines Vermittlers mehr zu bedürfen. Ohne Lernen erreicht zwar niemand etwas in der Wissenschaft, aber das Beste will erlebt werden.

wirkliche Bühnenwerke; Seneca dichtete nur für die Rezitation und dann die Lektüre, hielt sich aber in der Form streng an die Regeln der griechischen Poetik. Diese Werke erzeugten im Mittelalter keine Nachahmung, wenigstens nicht für die Bühne¹).

Es ist wohl glaublich, daß in der niederen Sphäre der Spaßmacher, Jocolatores, Jongleurs u. dgl. eine ununterbrochene Tradition aus dem spätesten Altertum fortlebte, die auch etwas Schauspielerisches enthielt; Stoffe, Motive können so übermittelt sein, aber das Schauspiel hat in diesem unvorstellbaren Mimus keine Wurzel. Mit der Tragödie könnte es vollends gar nichts zu tun haben. Wohl aber erzeugte die Kirche im späteren Mittelalter ein wirkliches Drama, das auch aus dem Latein in die Volkssprachen überging und, wenn nicht die Nachahmung der

¹) Der schulmäßige Versuch der Hrotsvit, Heiligenlegenden in knappe dramatische Form zu kleiden, so denkwürdig er ist, so liebenswürdig die Nonne, kommt hier natürlich nicht in Betracht. Ebenso wenig die vereinzelt Versuche italienischer Gelehrter, im Stile des eben entdeckten Seneca Tragödien, Lesedramen, zu verfertigen, so interessant von anderem Standpunkte aus die Ecerinis des Mussato ist, die schon im Trecento diese Reihe eröffnet. Wie fern das wirkliche Drama gerade den Kreisen lag, die sich formal an den lateinischen Dichtern gebildet hatten, zeigen die Komödien in Distichen von Vitalis von Blois und anderen. Vgl. Cloetta, Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance.

Griechen und daneben die Kunstfeindlichkeit der Reformation dazwischen getreten wäre, sehr wohl ein neues großes Drama hätte erzeugen können. Aus der Liturgie hatte es sich entwickelt, vor dem Hochaltare spielte es zuerst; die heiligen Geschichten bildeten den Inhalt, die heiligen Schriften lieferten den Text oder doch seine Motive. Als der Spielplatz vor die Kirche oder auch noch weiter hinaus verlegt ward, bekam das willige Auge der Zuschauer Paradies und Hölle zu sehen, so primitiv alles blieb, was man Bühne nennt¹⁾, und die Stoffe wurden mannigfaltig, zu den Mysterien und Mirakeln kamen Morali-täten, Allegorien hinzu, alles aber, so viel Burleskes sich einmischte, und so bevorzugt die Teufel wurden, blieb mit dem Kultus in Verbindung, ein erbauliches Spiel. Die profanen, derb lustigen Farcen, Fast-nachtspiele usw. gehen uns hier nichts an. Die Ana-logie zu der Entstehung der griechischen Tragödie ist schlagend, Entstehung aus einem Teile der Liturgie, Aufführung im heiligen Bezirke, altvertraute und mehr oder minder geheiligte Stoffe, Einführung der überirdischen Wesen, trotz aller derben Lustigkeit erbauliche Wirkung. Aber nur in Athen ist der Dichter erstanden, der dramatisches Handeln, wirkliche Menschen und den Lebenshauch einer eigenen Seele

¹⁾ Die von modernen Regisseuren konstruierte sog. Mysterienbühne mit der Mehrzahl ihrer Etagen hat in der alten Zeit nicht existiert, vgl. Traube, Vorlesungen und Abhandlungen III 292.

hineinbrachte, und man lernt wieder: es reicht nicht hin, daß die Vorbedingungen erfüllt, die Zeit reif zu sein scheint für den Vollender: entscheidend ist, ob dieser eine kommt.

Der Humanismus Italiens brachte die Komödien des Plautus auf die Bühne; das bedeutete etwas mehr, als wenn später gelegentlich auch lateinische Übersetzungen griechischer Tragödien in der Schule gespielt sind, aber Epoche machte erst, daß am Anfange des 16. Jahrhunderts geniale Dichter dem Plautus eigene nach seinem Muster frei gearbeitete Komödien an die Seite stellten. Erst diese haben noch heute ihr frisches Leben, und von ihnen geht ein vielverzweigter aber ununterbrochener Strom der Entwicklung bis in die Praxis der Gegenwart; er stammt zuletzt aus der neuen attischen Komödie und durch diese von Euripides. Es ist also nur recht, daß es nicht nur Lustspiele sind, die in diese Gattung gehören, Ibsens Prosadramen zum Beispiel. Erst Jahrzehnte nach Macchiavelli und Ariost wird der Versuch mit der Tragödie gemacht, im Anschluß an die nun gedruckten und übersetzten griechischen Stücke und zwar in sklavischer Nachahmung der fremden Kunstform. Trissinos Sofonisbe, die den Reigen eröffnet, ist streckenweise aus der Alkestis des Euripides entlehnt, tut aber den folgeschweren, dem Italiener freilich ganz natürlichen Schritt, die römische Geschichte der griechischen Sage gleich zu achten, und bald wird es auf andere historische

Stoffe ausgedehnt; aber alles muß eine Stilisierung in die tragische Erhabenheit erfahren, wo es dann nicht ausbleiben konnte, daß Seneca, den man verstand, die griechischen Originale zurückdrängte, die damals niemand verstehen konnte. Übrigens ging die Wirkung dieser tragischen Versuche in Italien selbst nicht tief. Fast wichtiger war es, daß sich die besten Philologen Italiens gerade damals um die Poetik des Aristoteles bemühten, so daß diese neben dem allezeit geläufigen Horaz zur Geltung kam; sie behandelt ja vornehmlich die Tragödie.

Die Kultur Italiens wirkte gerade, als die Gegenreformation und die Fremdherrschaft sie zu Hause niederzudrücken begann, weit hinaus, und auch die Poesie trug ihre Formen und ihren Stil zunächst zu den romanischen Völkern. Das verleugnet sich in dem spanischen Drama nicht (hat es doch sogar das Sonett mitten im Dialog angewandt), aber dies hat sich doch durch große Dichter, die einzigen, die es an Fruchtbarkeit den Athenern gleich tun, seine eigene Kunstform geschaffen, und gerade weil uns an dieser vieles zuerst anstößig ist, ist es geeignet Vorurteile zu zerstören. Mit der griechischen Scheidung in Komödie und Tragödie, mit der Forderung durchgehend erhabener Stilisierung in der letzteren kommt man nicht aus, von baren Äußerlichkeiten wie den fünf Akten zu geschweigen. Der Spanier würde an fünf Akten und der Einheit der Zeit ebenso anstoßen, wie Aristoteles an den spanischen drei

Tagen. Die Griechen haben überhaupt nicht hinübergewirkt, auch nicht mittelbar.

Dies letzte gilt auch von dem englischen Drama der Elisabethzeit; dafür hat Seneca ganz besonders stark die Stilisierung beeinflußt und die Moralitäten waren auch noch nicht vergessen, als geniale Dichter mit kühner Hand alles aufgriffen, was sich zur Dramatisierung zu eignen schien, italienische Novellen ebensogut wie die Römerbiographien Plutarchs und vor allem die vaterländische Geschichte. Durch eine Poetik fühlten sie sich nicht gebunden; ihre Bühne beförderte die Mischung von Szenen verschiedenen Tones. Der Unterschied von Comedies, Tragedies und Histories ist unwesentlich; aber was Shakespeare in den beiden letzten Klassen bearbeitet, läßt sich sehr wohl mit dem vergleichen, was uns doch nur als Heldensage erscheint, weil es Euripides in ihren Rahmen hineingezwungen hat.

In Frankreich hatten die Mysterienspiele eine reiche Blüte gehabt; die Renaissance Italiens wirkte gewaltig, aber zunächst wenig auf das Drama; da mußte erst von Spanien Anregung kommen. Die so überaus einflußreiche Poetik des Julius Caesar Scaliger ist über das Drama noch sehr dürftig. Dafür kamen erst hier die Griechen selbst zur Geltung, denn große Philologen bemühten sich auch um die Dramatiker, und die Kenntnis der Sprache ging über die zünftigen Kreise hinaus; zwar nicht Corneille, aber Racine hat sich unmittelbar an Euripides und

Aristophanes gebildet. Da war es nun entscheidend, daß die antike Theorie als maßgebend anerkannt ward oder besser auf sie die Regeln gegründet wurden, die sich die großen Dichter selbst auferlegten, die drei Einheiten und mancherlei mehr, vor allem die durchgehende erhabene Stilisierung, die enge Beschränkung der Stoffwahl, die Einführung der Liebespaare (ein recht ungriechischer Zusatz), die Vorliebe für Sentenzen oder Schlagworte. Eine Bühne hatten die Dichter kaum; Einführung von Massenszenen verboten sich; alles beschränkte sich auf die Reden weniger wenig bewegter Personen; die Einführung von Chören blieb ein vereinzelt Experiment. Aber gerade in diesem engen Rahmen brachten es die Meister zu einer so geschlossenen Vollkommenheit, daß die antike Tragödie zugleich erreicht und ersetzt zu sein schien, und willig unterwarf sich die überhaupt von der französischen höfischen Zivilisation abhängige Welt dieser klassischen Tragödie. Sie hat auch da noch stark gewirkt, wo man sich von ihr befreit zu haben glaubte. Die Nachahmung aber konnte schon deshalb nur unvollkommen gelingen, weil die französische Tragödie einen Hof voraussetzt (wie die attische ein Volk), und der war auch da nicht vorhanden, wo kleine Tyrannen Louis XIV. spielten.

Wir Deutschen kommen an die Poetik des Dramas auf der Schule zunächst durch Lessings hamburgische Dramaturgie, in der die Regeln der französischen

klassischen Tragödie von zwei sehr verschiedenen Seiten bekämpft werden, von dem eben erst entdeckten Shakespeare und von dem als maßgebend anerkannten Aristoteles her. Man kann nicht sagen, daß sich beides gut verträgt; für das Verständnis des griechischen Dramas ist damit kaum viel gewonnen, und wenn Lessing auch an die Vorstellungen des Hamburger Theaters anknüpft, bestimmt ihn wie Aristoteles doch mehr das gelesene als das gespielte Schauspiel, hatte er doch selbst nicht unmittelbar für die Aufführung gedichtet. Dagegen Spanier, Franzosen und Engländer haben alle mit den Griechen das gemein, daß sie für die Bühne dichten, ihre Bühne natürlich. Unsere Dichter haben das ja nicht getan; Schiller hat in seinen späteren Werken wohl an sie gedacht, aber es ist doch nicht die Praxis, die ihn zum Dramatiker gemacht hat, und wie der Theaterdirektor Goethe seine eignen Werke für die Aufführung vergewaltigt hat, sehen wir mit Schauder; er war bereit auch den Faust zu mißhandeln und den zerbrochenen Krug Heinrichs von Kleist, unseres größten geborenen Dramatikers, hat seine Regie um seine Wirkung gebracht.¹⁾ Andererseits zwingt die Pietät zur Aufführung unverkürzter dramatischer

¹⁾ Das Weimarer Theater hat unter seiner Leitung massenhaft Zugstücke minderwertiger Dichter gebracht, und so ist es geblieben. Das breite Publikum verlangt diese Kost. Es gilt allgemein, daß, sobald einmal die Großen ein Drama geschaffen haben, eine ephemere

Gedichte, wo dann an den Tag kommt, wie wenig sie für die Bühne geschaffen sind. Es ist begreiflich, daß das Lesedrama Verteidiger findet (kein geringerer als Spitteler ist darunter), und als solches hat es gewiß sein Lebensrecht, aber niemals dürfen wir Dramen, die auf die Bühnenwirkung berechnet sind, darum, daß wir sie nur lesen, wie Lesedramen behandeln. So wird denn eine jede attische Tragödie nur verstanden, wenn wir sie gespielt denken, mit ihrer Aktion, ihrer Musik, auf ihrem Spielplatz, an dem Feste, vor ihrem zuschauenden Volke. Der Philologe, der sie seine Schüler Vers für Vers übersetzen ließ oder seinen Studenten erklärte, aber auch der Ästhetiker, der sie am Schreibtisch zergliederte, sie alle haben das nur zu oft vergessen. Wenn man in Athen auf der Bühne des Dionysostheaters steht und Phantasie genug hat, die Trümmer ergänzt und mit dem Volke und den Schauspielern belebt zu sehen, so schüttelt man den Staub der Gelehrsamkeit ab und sieht die Orestie.

Fassen wir zusammen. Ohne das attische Drama würde das uns vertraute aller Europäer gar nicht bestehen, einerlei ob die Griechen direkt oder indirekt eingewirkt haben. Das romanisch-germanische Mittelalter hätte wohl auch zu einer klassischen,

Produktion die Bedürfnisse des Tages befriedigt. So ist es auch im Altertum jahrhundertlang gewesen; wir können es nur nicht verfolgen, weil alles der verdienten Vergessenheit verfallen ist.

d. h. in sich vollkommenen Dramatik kommen können; aber das ist nicht geschehen. Wohl aber haben Spanien, England und Frankreich mehr oder weniger auf dem Boden der antiken Praxis und Theorie je ihr Drama erbaut, das ebensogut klassisch heißen darf wie das griechische. Hinzugelernt haben wir, daß doch noch von einem, aber auch einem indogermanischen Volke, unabhängig ein Drama und auch eine Poetik erzeugt ist, in ihrer Art ebenso klassisch, von den Indern. Die Vermutung, auch sie wären von den Griechen angeregt, hat sich nicht bestätigt. Dieses Drama ist mit dem Buddhismus zu den Ostasiaten gekommen, wo es den Europäern höchst fremdartig vorkommt. Es soll seine Wurzel im Schattenspiel oder Puppenspiel haben, also nicht wie das griechische im Kultus. Es pflegt ein „Vorspiel auf dem Theater“ zu haben; Faust folgt dem Vorbild der Sakuntala. Die Vergleichung mit den Griechen ist höchst belehrend und neben starken Unterschieden ist es doch bedeutsam, daß Kalidasa auch alte heilige Geschichte dramatisiert, die den Zuschauern also bekannt ist, und zu der befremdlichen Erscheinung, daß sich zwei verschiedene Sprachen bei ihm mischen, werden wir in Athen eine Analogie finden.

Die Inder unterscheiden eine große Anzahl von festen Formen des Dramas; ihre Poetik ist von der europäischen ganz verschieden, und die für diese grundlegende Scheidung in Tragödie und

Komödie kennt weder ihre Theorie noch ihre Praxis. Nun ist man wohl längst so weit, daß dieser Klassenunterschied auf die modernen Schauspiele nicht paßt; die Übersetzung Trauerspiel und Lustspiel führt vollends ganz irre. Die klassische Dichtung der Franzosen kam noch mit *tragédie* und *comédie* aus; aber bald mußte man einen Zwitter anerkennen, den man *drame* nannte; die *comédie larmoyante* und ähnliche terminologische Versuche traten hinzu, alle unzureichend. Auch bei uns hat man sich abgequält; es wird aber kein Theoretiker mehr den lediglich historisch bedingten Begriffen absolute Bedeutung beilegen. Hoffentlich kommt es nicht mehr vor, was ich erlebt habe, daß ein verständiger Examinand von einem unverständigen Examinator hart angelassen ward, weil er das „Schauspiel“ von Trauer- und Lustspiel nicht unterschied. Aber bei den Griechen sind in der Tat Komödie und Tragödie wesenhaft verschieden, wurzelhaft auch, wenn auch beide „Drama“, d. h. Handlung im Gegensatze zu Erzählung sind.

An vielen Orten des griechischen Mutterlandes, auch in der Nachbarschaft Athens bei Megarern und Böotern haben die Leute Freude daran gehabt, sich zu verkleiden und irgendeinen lustigen Ulk zu machen; daß festliche Gelegenheiten bevorzugt wurden, ist begreiflich, aber mit dem Gottesdienste hat das nichts zu tun. Ganz besonders haben es die

Spartaner getrieben; wo die Spaßmacher „Maskenträger“ heißen; es haben sich auch dort altertümliche Tonmasken gefunden, Weihgaben solcher Leute. Die Worte improvisierten sie; von Versen oder gar Liedern verlautet nichts. Erst in den Kolonien Italiens und Siziliens¹⁾ ist aus diesen formlosen Spielen ein Drama geworden. Von der spartanischen Kolonie Tarent hat es sich weithin, auch zu den Oskern verbreitet, aber literarisch ist es erst am Anfang der hellenistischen Zeit geworden, und das geschah durch einen Dichter aus Syrakus, vermutlich dem Zeitgeschmack gemäß unter starker Verfeinerung. Nach Sizilien war die Anregung aus Megara gekommen, und Epicharmos, auf dessen Namen die meisten Komödien gestellt wurden (wie in Rom auf den des Plautus) stammte aus der gleichnamigen

¹⁾ Eine Frage ohne Antwort ist, ob die eingeborene Bevölkerung nicht insofern eingewirkt hat, daß die Westhellenen, deren Blut mit ihr sich mischte, für die Posse und die karikierende Realistik stärker befähigt wurden, als es zumal die Ionier sind. Gewerbsmäßige Spaßmacher kommen vorwiegend aus dem Westen, und die Italiker übertreffen nach dieser Richtung später die Griechen entschieden. In der *commedia dell' arte* lebt ohne Zweifel die antike Posse fort, deren Ursprung für uns in Tarent ist, von wo sie über die Osker nach Rom kam. Die Möglichkeit, daß bei den Etruskern ein Schauspiel bestanden hat, ist nicht ausgeschlossen, aber was wir darüber hören hilft nichts, gesetzt es sollte nicht auf gelehrter Kombination beruhen.

sizilischen Stadt. Seine Dramen haben zuerst diesen Gattungsnamen geführt, enthielten bereits eine wirkliche Handlung¹⁾, oft die Heldensage parodierend, und verbreiteten sich auch in Buchform, so daß Athen starke Anregung erfuhr. Aber Komödien haben sie erst geheißen, als die attischen Dichtungen sich so reich ausgestaltet hatten, daß der Name auf sie eigentlich nicht mehr zutraf. Dafür war die Komödie ein rein attisches Gewächs und hat ihren Namen von dem Festzug eines Chores, den es selbst in Sizilien nur ausnahmsweise gab. Sie hat ihn zwar im Laufe der Zeiten verloren²⁾ und ist dadurch dem epicharmischen Drama ähnlich geworden, aber die aristophanische Komödie, mit der sich nichts in der Welt vergleichen läßt, ist doch noch etwas größeres als das menandrische Lustspiel samt allem was daraus geworden ist. Ihre Ursprünge verbinden sie wie die Tragödie mit dem Dionysosdienste. Es war in Athen wie an einigen anderen Orten Gebrauch, dem Gotte in Prozession einen riesigen Phallus darzubringen, der ursprünglich ein

¹⁾ Jedoch nicht immer, denn wenn z. B. die „Tänzer“ ganz in einem Versmaß gehalten waren, ist das nicht denkbar. Die meisten Dramen hatten keinen Chor.

²⁾ Als Rudiment blieb zwar ein Chor, der in den Zwischenakten tanzte, vielleicht auch sang, aber das gehörte nicht mehr zu dem Stücke, und die Dichter verfaßten keine Lieder dafür. So etwas hat sich schon Aristophanes am Ende seines Lebens erlaubt.

Symbol des Gottes selbst gewesen war; dazu ward ein Lied gesungen. Da haben sich junge Burschen zusammengetan, einen solchen Chor gebildet, aber in irgendeiner phantastischen Weise vermummt, und ehe sie das Lied sangen, vor der Menge, die sich zum Feste versammelt hatte, eine Ansprache gehalten, auch dem Liede eine „Nachrede“ zur Musik folgen lassen. So brachten sie Beschwerden, Rügen, Spöttereien aller Art, gedeckt durch die Vermummung und die Maskenfreiheit des Festes vor die Ohren der Allgemeinheit¹⁾. Nachher zogen sie in einem jubelnden Zuge, Komos, ab. Nach dem heißt die Komödie. Zwischen diesen Hauptteilen war Raum für das Auftreten einzelner Personen, die ihre Possen trieben, dies also dem Gebrauche der Spartaner und ihrer megarischen und böotischen Nachbarn entsprechend. Vasenbilder des sechsten Jahrhunderts zeigen uns solche Chöre, z. B. als Vögel oder Ritter²⁾, also hundert Jahre vor Aristophanes dieselben Verkleidungen. Erst bald nach Marathon ist dieses Spiel vom Staate in die Hand genommen,

¹⁾ Es ist nicht glaublich, daß so etwas nur in der Hauptstadt geschah, denn gerade der Umzug mit dem Phallos ward auch in den Dörfern gehalten; es ist auch möglich, daß die Verbindung mit Dionysos gar nicht das Ursprüngliche war. Älter als das große Dionysosfest, zu dem die Tragödie gehört, ist diese älteste Komödie der Freiwilligen unbedingt.

²⁾ Die Pferde, auf denen die Ritter einzogen, waren Kameraden, auf deren Schultern sie saßen.

und dann hat es noch mehr als ein Menschenalter gedauert, bis die Dichtungen auch schriftlich erhalten wurden. Da hatten sie unter dem Eindruck der Tragödie aber auch der sizilischen Dramen eine wenn auch noch so lose Handlung erhalten, die sich vornehmlich vor der Ansprache und dem feierlichen Liede abspielte, das gar nicht mehr dem Gotte des Festes zu dienen brauchte. Auch für diesen Teil hatten sich kunstvolle Formen ganz besonderer Art herausgebildet¹⁾ und so hatte eine Anzahl genialer Dichter die alte „Komödie“ erzeugt, die in Ewigkeit so unvergleichlich bleiben wird wie der Parthenon. Wie dann der Sturz des Reiches und der Verfall der Demokratie und der Bürgerschaft diese Komödie verkümmern ließ und zuletzt doch noch das menandrische Lustspiel entstand, eine Gattung, die durch alle Zeiten fortwirken sollte, der „Spiegel des Lebens“ (leider eines nur zu engen und leeren Lebens), das gehört nicht mehr hierher.

Ganz anders sind die Ursprünge der Tragödie, aber Chorgesang ist sie zuerst auch, und die dramatische Handlung kommt erst ganz allmählich hinein. Ob religiöse Tänze, in denen die Tänzer göttliche Wesen vorstellten, vielleicht sich selbst in solche verwandelt fühlten, schon vor dem Eindringen der neuen

¹⁾ Es sind die Szenen, welche in ihrem Aufbau der Parabase nachgebildet sind, epirrhematisch. Die Form ist das Wesentliche, nicht der Inhalt, nach dem man sie als Agon bezeichnet.

dionysischen Religion geübt sind, mag dahinstehen; es ist sehr glaublich. Aber erst die neue religiöse Stimmung, welche die ekstatische Dionysosreligion brachte, hat die Menschen erleben lassen, daß der Gott in sie einging, und wenn sie seinem Rufe in den Bergwald folgten, wo er mitten unter ihnen war, fühlten sie sich als die Wesen, die nach ihrem Glauben längst dort zu Hause waren und nun in das Gefolge des neuen Gottes Aufnahme fanden. Der Einzug des Dionysosdienstes ist in der Einleitung der Bakchen kurz geschildert, die uns in sein Wesen besser als alle Gelehrsamkeit einführen. Als der öffentliche Kultus an die Stelle des unregelmäßigen Schwärmens im Gebirge bestimmte rituelle Handlungen setzte, ergaben sich Tänze von Gläubigen in der Gestalt jener Dämonen. Nun ward im Dionysoskult vielerorten ein Lied gesungen, das den halb fremden, also mit dem Gotte aus Asien übernommenen Namen Dithyrambos führte. Genaueres ist nicht bekannt¹⁾. Aber Aristoteles sagt, daß die Tragödie von denen herkam, die den Dithyrambus anstimmten, also einem Chore. Pindar sagt, daß in Korinth dionysische Poesie mit dem „stiertreiben-

¹⁾ Zufällig ist unser ältestes Zeugnis für den Dithyrambus ein Vers des Archilochos, der ihn anstimmen will, wenn ihm der Wein zu Kopf gestiegen ist, also als Einzellied beim Trinkgelage. Das kann doch nicht das ursprüngliche sein, weil die Verbindung mit dem Kultus fehlt.

den¹⁾ Dithyrambus“ ans Licht trat, und in Korinth ist nach der Lehre der griechischen Grammatiker der lesbische Musiker Arion nicht nur der Erfinder des Dithyrambus gewesen, sondern hat auch Satyrn singen lassen und die „tragische Weise“ erfunden, ja sogar nach einer Angabe die Tragödie, und gerade hierfür wird Solon als Zeuge aufgeführt, ein Zeitgenosse des Arion. Dies ist nun sicherlich nur ein grober Ausdruck für die Erfindung der tragischen Weise, aber das Zeugnis Solons bestätigt entscheidend, was man schon früher erschlossen hatte, daß Arion einen Dithyrambus von einem Chore von Satyrn singen ließ. Da diese nun im Peloponnes mehr oder weniger Bocksgestalt hatten, ist ein solches Lied wirklich ein Bocksgesang; Tragödie bedeutet ja nichts anderes. Hinzu kommt, daß auch in der Nachbarschaft Korinths tragische Chöre bezeugt sind, auch Ansprüche jener Orte, Sikyon und Phleius, auf die Entstehung der Tragödie bestehen, Pratinas von Phleius in Athen als einer der ältesten Tragiker tätig gewesen ist. So dürfen wir trotz allen noch so geistreichen modernen Konstruktionen zuversichtlich behaupten, daß Peisistratos, als er um 540—36 das neue große Dionysosfest im Frühlingsmonat (März-April) stiftete²⁾, unter die Festspiele diese tra-

¹⁾ Das wird bedeuten, daß das Lied gesungen ward, während die Prozession das Opfertier zum Altar geleitete.

²⁾ Später wird zu dem Feste ein Schnitzbild des Dionysos in feierlicher Prozession aus einer entfernten

gischen Dithyramben aufgenommen hat. Damit war der Satyrchor gegeben, denn nach dem heißt die Tragödie.

Aber es muß schon etwas mehr hinzugetreten sein, denn Dithyramben wurden neben den tragischen Chören auch in Athen aufgeführt, sogar von den berühmtesten Dichtern, Simonides und Pindaros; sie bildeten also eine Spielart der chorischen Lyrik und haben sich dauernd behauptet. So wenig wir über sie wissen, das ist gut bezeugt, daß sie heroische Geschichten behandelten, und es bestätigt sich dadurch, daß die einzelnen Dithyramben ganz wie die Tragödien Sondertitel nach ihrem Inhalt tragen. In späterer Zeit haben sie sogar einen mehr oder weniger dramatischen Charakter erhalten, wenn auch der Gesang des Chores, der kein Kostüm trug, die Herrschaft behauptete. Das führt zu dem Schlusse, daß Thespis der Athener gleich zuerst dadurch „Erfinder der Tragödie“ ward, daß er dem Chore den Schauspieler zufügte, d. h. selbst¹⁾ sich maskierte und

Kapelle nach dem heiligen Bezirke des Gottes gebracht, um den Spielen zuzusehen. Dies Bild stammte aus Eleutherai, einem Grenzdorfe, das die Athener erst dreißig Jahre nach der Stiftung des Festes erwarben. Dieser böotische Kult kann also mit der Tragödie nichts zu tun haben; sie wird ja nicht bei ihm, sondern bei dem Dionysos gespielt, der schon längst Tempel und heiligen Bezirk hatte.

¹⁾ Der „Thespiskarren“ ist uns geläufig und erscheint als etwas ähnliches wie die Wagen, in denen einst auch

zwischen den Chorliedern einiges sprach. Es werden vielleicht nur kurze Worte gewesen sein, von einem Liede zum andern überleitend, aber vielleicht doch schon Erzählungen, und auch Wechselrede war nicht ganz ausgeschlossen. Wir finden nämlich später überall, daß der Chor oder vielmehr, da die vielen nicht sprechen konnten, der Chorführer sich am

bei uns Schauspielertruppen herumzogen. Sein Ruhm beruht auf einem einzigen Verse des Horaz, also auf einer zuerst vielleicht spielenden Erfindung, der Horaz traute. Thespis ist nämlich aus dem Dorfe Ikaria, und dessen mythischer Vertreter sollte Dionysos aufgenommen und von dem Gotte den Weinbau und die Weinbereitung gelernt haben. Dann fuhr der gute Mann bei den Nachbarn herum und teilte ihnen von dem Göttertranke mit, was sie ihm schlecht lohnten. Die Übertragung auf Thespis ist deutlich, hinzukommt aber, daß man sich den Gott selbst auf Erden herumfahrend dachte, hat er doch seinen Dienst selbst verbreitet. Sein Zug (oft auf einen Triumphzug umgedeutet) ist noch auf den römischen Sarkophagen gewöhnlich. Auch zu Schiff fährt er, und das ist im Kultus vieler Orten so kombiniert, daß ein carrus navalis, ein Schiffskarren mit dem Götterbilde in Prozession herumfuhr; der Karneval stammt daher. Wir sehen auch auf Vasenbildern den Gott mit Satyrn zu Wagen. Wohl möglich also, daß es in Ikaria und sonst solche Festzüge und Lieder dazu gegeben hat, ja selbst, daß Thespis für solche Dorffeste gedichtet hatte. Aber das bleiben leere Möglichkeiten, so lange man den Urheber der Geschichte vom Thespiskarren und die Zeugnisse für seinen Bericht nicht kennt.

Dialog beteiligt, freilich so, daß zwischen ihm und dem Chor kein Unterschied gemacht wird. Er konnte also mit dem einzigen Schauspieler ein Gespräch führen. Hinzu kommt eine andere Beobachtung. Wir finden den Chor in zwei Hälften gespalten, gerade in der alten Zeit, und diese Halbchöre singen kurze Versen Schlag auf Schlag. Dem entspricht die überaus beliebte und gerade in dem ältesten Drama ausgiebig angewandte Form, daß die Wechselrede Vers um Vers geht, die sog. Stichomythie; Goethe hat sich ihrer nicht nur in Pandora, sondern auch in der Natürlichen Tochter bedient. Da hat man ansprechend vermutet, daß in volkstümlichen Gesängen die Wurzel dieser Manier liegt¹⁾, die Übertragung vom Gesange auf den Dialog schon im ältesten Drama stattgefunden hat. Wirklich dramatische Handlung war auch damit nicht erreicht, aber formal

¹⁾ Die Totenklagen am Schlusse der Sieben gegen Theben sind besonders bezeichnend. Aus Sparta kennen wir entsprechende Verse (je ein Trimeter) von drei Chören. Volkstümlichkeit des Gebrauches zeigt auch die Komödie. Ganz gewöhnlich ist die Stichomythie Frage und Antwort und so wird nicht selten eine ganze Geschichte den Zuschauern mitgeteilt. Gerade das ist archaisch und wird eben darum von Euripides in seiner letzten Periode wieder aufgenommen. Übrigens ist es durchaus nicht undenkbar, daß zu einer so streng respondierenden Partie Flötenmusik gemacht ward. In der römischen Komödie geht die musikalische Begleitung von Dialogszenen sehr weit.

mächt die Einführung eines Sprechverses Epoche. Die Lieder wurden auch in Athen in der Kunstsprache gehalten, die für die gesamte Chorlyrik in Gebrauch war; sie wich vom Attischen stark ab. Poesie in der heimischen Mundart gab es noch nicht, denn Solon hatte sich der ionischen Elegie und des ionischen Iambus bedient, diesen allerdings schon stärker abgetönt; Ionisch war ja den Athenern überhaupt sehr viel weniger fremdartig. Diesen Iambus²⁾ griff Thespis auf; zunächst waren die Ionismen häufig, aber der Dialog ist doch bald fast ganz attisch geworden, zumal bei Euripides, wenn auch immer noch von der Komödie, der Sprache des Lebens unterschieden²⁾, während die Lieder immer einen gewissen fremden und daher altertümlich vornehmen Klang behielten³⁾.

Satyrn bildeten den Chor, und der Schauspieler war nichts wesentlich anderes. Im Satyrspiel hat sich diese Person gehalten, heißt aber Silen und hat

1) Es überwog zuerst der trochäische Tetrameter, aber dieser lebhaftere Vers hatte auch bei Archilochos und Solon zu den Iamben gehört, die damals eine Gattung der Poesie, nicht des Versmaßes bezeichneten.

2) Es ist höchst bezeichnend, daß die älteste attische Prosa in der sprachlichen Form der Tragödie folgt, weil sie auf Kunst Anspruch macht, die Kanzlei aber wie die Komödie schreibt.

3) Die Komödie nimmt das auf, sobald sie an Tragödie oder Dithyrambus Anschluß sucht, nicht für ihre eigenen Lieder.

als Vater der Gesellschaft eine andere Maske bekommen. Ursprünglich waren Silene und Satyrn wesenhaft nicht verschieden, aber wohl in der Bildung, die Silene (andererseits den Kentauren verwandt) entlehnten die tierischen Teile ihres Leibes vom Pferde, die Satyrn waren halbe Böcke. Da haben die Athener den peloponnesischen Namen für den Chor behalten, aber die heimische Bildung der Waldschrute hat sich allmählich durchgesetzt. Die mutwilligen Waldteufel konnten natürlich nur lustig und possierlich sein, Bocksprünge machen und auch keine ernstern Reden anhören. Noch war eben die Tragödie Bocksgesang. Das vertrugen die wenigsten heroischen Geschichten, und so folgenreich der Schritt war, nahe lag es und leicht war es, den Chor auch anders zu kostümieren, ein oder ein paarmal, aber zuletzt immer als Satyrn; das verlangte nicht nur das Dionysosfest, sondern auch die Lachlust der Zuschauer. Wie es zugegangen ist, daß drei anders kostümierte Chöre (oder ein dreimal anders kostümierter Chor) dem Satyrchor (der letzten Maskierung) vorausgingen, ahnen wir nicht, aber es hat sich festgesetzt. Daß die drei tragischen Chöre (Dramen) inhaltlich zusammenhängen, was wir Trilogie nennen, ist zu keiner Zeit Gesetz gewesen, wohl aber stand auch in der Trilogie jedes Drama auf sich. Über Neuerungen in der Tracht, Einführung weiblicher Masken u. dgl. gibt es eine Überlieferung, der bisher nichts rechtes abgewonnen ist. Das aber dürfen

wir glauben, daß erst Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt hat, d. h. einen Helfer mitbrachte, wenn er als erster Schauspieler auftrat. Dieser Schritt, Vorbedingung für wirkliche Handlung, ist also erst nach 500 erfolgt, denn gleich beim ersten Auftreten wird der junge Mann schwerlich schon geneuert haben. Möglich war nun dramatische Handlung, nötig keineswegs. Von Phrynichos, dem angesehensten Mitbewerber des Aischylos, der wegen seiner Lieder und seiner Erfindsamkeit in den Tänzen seiner Chöre berühmt blieb, wissen wir, daß er eine Tragödie auf den Fall von Milet aufführte. Diese Gelegenheitsdichtung¹⁾ hat sicherlich nicht die Siege der Perser dargestellt, sondern den Fall der befreundeten Stadt beklagt. Und noch 474 hat Phrynichos sich einen Stoff aus der Zeitgeschichte gewählt, die Niederlage der Perser bei Salamis, aber die Unglücksbotschaft war in Asien schon bekannt, ehe der Chor phönikischer Frauen einzog: da konnte es nur Erzählung und Klagelieder geben. Aischylos mußte noch viel anderes bringen als den zweiten

¹⁾ Die Wirkung war groß, aber der Regierung unerwünscht, und sie hat die Tragödie ganz unterdrückt. So ist es die Demokratie, die damit den Anfang macht, die Freiheit des Wortes zu unterbinden; sie hat später auch damit begonnen, mißliebig gewordene Namen auf den Monumenten zu radieren. Wenn das römische Kaiser tun, schilt man über Despotismus; zum Schutze der Republik gilt jede brutale Vergewaltigung für erlaubt.

Schauspieler, damit die Tragödie wirklich ward. Das hat er getan; er erst ist ihr Vater.

Das wenige was sich aus seinen erhaltenen Dramen über die Stufen der Entwicklung schließen läßt, wird passender im nächsten Kapitel behandelt. Damit das Drama würde, mußte der Chor zurücktreten; bestand er zuerst aus 50 Mann oder auch mehr, so ward er bald auf 12 heruntersetzt, durch Sophokles auf 15 erhöht, ein dritter Schauspieler zugefügt, wobei es geblieben ist. Daß gelegentlich zur Aushilfe für eine Nebenrolle ein vierter einsprang, ändert am Stile nichts¹⁾; bemerkenswert ist nur, daß Euripides mehrfach Knaben herangezogen hat, vornehmlich zum Singen, den Sohn der Alkestis (V. 393) den Vertreter der Söhne in der Mütter Bittgang (V. 1123) und öfter²⁾. Das fand sich leicht, da an demselben und anderen Festen Knabenchöre auftraten. Der kleinere Chor wird es ermöglicht haben, ihn aus geschulten Sängern zu bilden, was bei 50 unmöglich gewesen war.

Um die Mitte der 60er Jahre hat auch die Bühne

¹⁾ Nachweislich ist es für uns erst in dem spätesten Drama, dem Ödipus auf Kolonos. Der Rhesos, ein Werk des 4. Jahrhunderts erfordert dasselbe.

²⁾ Das Söhnchen in der Andromache, ein Kinderchor im Theseus. Aristophanes hat in den Wespen einige Jungen, von denen einer spricht; am Ende kommen sie als Tänzer. Auch am Anfang des Friedens singt ein Kind einige Verse.

erst die Gestalt erhalten, die fortan für alle Dramen (also alle hier übersetzten) gilt, wenigstens in der allgemeinen Anlage, denn es war ja ein Holzbau, eine Bude, Skene, wie man fortfuhr zu sagen¹⁾, ward also für das Fest alljährlich aufgerichtet. Bisher hatte man wohl wie zu Anfang auf dem runden Tanzplatze gespielt, deren Reste Dörpfeld unter dem späten Steinbau entdeckt hat, und auf ihm eine ziemlich hohe Tribüne errichtet, welche Schauspieler oder Chor gelegentlich erstiegen. Vermutlich stand sie am Rande des Kreises den Zuschauern gegenüber, die auf dem Bergabhang saßen oder standen. Ein solcher Bretterbau gestattete sowohl Versenkungen wie das Aufsteigen einer Person aus dem Boden. Auf eine Abschlußwand hinten deutet nichts; Häuser sind nie auf der Bühne. Die Personen kommen immer seitlich auf den Tanzplatz, gern zu Wagen. Man tut gut, sich alles möglichst primitiv zu denken. Jetzt erhielt die Bühne in einer Hinterwand ihren Abschluß, meist gebildet als die Front eines Hauses

¹⁾ Das Wort Skene ist immer ein Holzbau; die Übersetzung Zelt führt irre. Von dem Bühnengebäude sagt Aristophanes auch den Plural (Frieden 731), und er hat sicherlich zugetroffen. Diese Buden werden die Frauen in den *Σκηνάς καταλαμβάνουσαι* besetzt haben; die Zuschauerbänke heißen nicht so. Wenn die Frauen in jenem aristophanischen Stück zunächst ins Theater gegangen sind (Fr. 1 Mein.), so konnten sie nachher die Bühne stürmen.

oder Tempels¹⁾ mit einer oder mehreren Türen, wie es uns zuerst die Orestie zeigt. Doch kann es auch der Abhang eines Berges sein mit einer Höhle darin²⁾, und auch anderes wird gelegentlich dargestellt sein, auch mit Hilfe der Prospektmalerci, die bezeugtermaßen schon für Aischylos tätig gewesen ist. Altäre, Statuen, Grabbauten vor der Front oder auch auf dem Tanzplatze und allerhand andere Requisiten waren oft notwendig. Darin liegt die Forderung, daß die Hinterwand, die natürlich für die ganze Spielzeit errichtet war, oft für ein neues Stück stark ver-

¹⁾ Ein Tempel mußte mit seiner Schmalseite, die immer die Front war, vor der langen Wand vorspringen; das bedeutete bei einem Hause einen Vorbau, der sich gut benutzen ließ. Die Bakchen reden von Säulen: das stimmt dazu.

²⁾ In den Troerinnen stürzt am Ende Ilion, das in der Ferne liegend gedacht ist, aber irgendwie auf der Hinterwand dargestellt war, brennend zusammen. Wie das zur Anschauung gebracht ward, stehe dahin. In der Andromeda des Euripides war hinten der Königspalast, aber die Heldin stand an ein Kreuz gebunden am Felsengestade des Meeres; Perseus kam zu ihr auf der Flugmaschine. Auch das ist schwer vorstellbar. Im Kyklops ist hinten zur ebenen Erde der Eingang in eine Höhle, denn die Schafe werden hineingetrieben. Ebenso war es wohl in der Antiope. Im Philoktet muß man zu der Höhle hoch hinaufsteigen, eben so in den Spürhunden. Im Ödipus auf Kolonos ist hinten ein bewaldeter Hügel, und da sich Ödipus im Busche versteckt, waren einige Büsche aufgestellt; das andere konnte gemalt sein. So ließe sich vieles anführen.

ändert werden mußte, auch sonst mancherlei fort- und herangeschafft, so daß es zwischen den Tragödien eine lange Pause gegeben hat. Es kann Zufall sein, daß wir von keiner Versenkung mehr hören, Sicheres auch nicht über Aufsteigen aus der Erde¹⁾. Über das sehr ausgebildete Maschinenwesen hören wir mancherlei, aber es bleibt unzureichend, zumal die Nachrichten zum Teil aus der Zeit der steinernen Theater stammen. Schon in der Frühzeit hat man Personen in der Luft schwebend einführen können²⁾, was natürlich immer Ausnahme blieb, es sei denn, daß der „Gott von der Maschine“, wie es immer heißt, wirklich so erschien; er kommt gegen Ende des Jahrhunderts nur zu oft³⁾. Einmal genannt wird

¹⁾ Ein Bruchstück des Euripides 912 gibt eine Totenbeschwörung: da mußte doch jemand kommen. Das betreffende Drama ist noch nicht nachgewiesen. Vermutet ist ähnliches öfter, aber unbewiesen. Aischylos ließ den Sisypchos aus der Hölle heraufkommen, natürlich so wie den Schatten des Dareios. Klytaimestra erscheint in den Eumeniden innerhalb des Tempels, Apollon auch; da war keine besondere Vorrichtung nötig.

²⁾ Dieser Gott, der den Schluß macht, kommt erst seit den 20er Jahren vor; noch die Artemis des Hippolytos tritt auf die Bühne zu den Menschen, und in den Prologen treten dort alle Götter auf, auch der Schatten des Polydoros in der Hekabe.

³⁾ Okeanos schwebt im Prometheus während seiner ganzen Szene auf einem Vogel; der ist schwerlich wie der Flügelwagen des Chores auf die Bühne geschoben.

ein „Sprechplatz für Götter“ über der Hinterfront, wo er sich bequem anbringen ließ. Da möchte man die Maschinengötter ihre langen Reden halten lassen, und daß von ihrem Heranfliegen geredet wird, würde nicht hindern. Allein belegt wird jener Götterplatz nur für ein Drama des Aischylos¹⁾ und der Name Maschinengott scheint unbedingt zu widersprechen. In einem Innenraum hat niemals ein antikes Drama gespielt, auch keine Komödie²⁾, wohl aber läßt uns Aischylos im Agamemnon in das Badezimmer des Schlosses³⁾, in den Eumeniden in den delphischen

Da Aischylos auch den Perseus eingeführt hat, wird der auch geflogen sein wie bei Euripides.

1) In der Psychostasie erschien Zeus mit Thetis und Eos auf dem Olymp, wahrscheinlich in einem Vorspiel wie in den Eumeniden. Dann erfolgte unten der Zweikampf zwischen Memnon und Achilleus, und Eos entführte die Leiche ihres Sohnes durch die Lüfte, also auf der Maschine. Undenkbar ist freilich nicht, daß Aischylos das noch auf dem erhöhten Platze der ältesten Bühne vorgeführt hätte, der „Götterplatz“ bei Pollux IV 130 zu späteren Aufführungen gehört. Indessen möchte man auch die Götter im Herakles des Euripides auf einem Götterplatz erscheinend denken.

2) In den lateinischen Bearbeitungen der neueren Komödie sieht man öfter Personen in einem Zimmer, wie das auch immer dargestellt war, aber die Bühne stellt doch wie gewöhnlich eine Straße dar.

3) In das Badezimmer führte die Haupttüre nicht; es kommt also doch die Stube zu dem Zuschauer, weil er nicht in die Stube kommen kann.

Tempel sehen, beidemale auf eine sorgfältig gestellte Gruppe, aus der dann einzelne Personen, in den Eumeniden sogar der ganze Chor hervortritt. Es scheint, daß wirklich nur eine breite Tür geöffnet ward, so daß man hineinsah, was freilich viele Zuschauer nicht konnten, weil sie zu weit nach den Seiten saßen. Vielleicht war doch schon die später gebräuchliche Maschine erfunden, ein großer Holzboden¹⁾ auf Rollen, der durch die Mitteltür heraus und nachher wieder hineingeschoben ward; Personen konnten von oben herunter oder von unten hinauftreten. Die Vorrichtung machte offenbar wenig Mühe, war den Dichtern und den Zuschauern vertraut, und niemand fühlte sich in der Illusion gestört.

Wie natürlich hielten sich die Personen zumeist in der Nähe des Hauses auf, das die Bühne abschloß, aber der Spielplatz blieb eine Einheit, denn immer noch kamen die seitlich auftretenden Personen zuerst auf den großen Tanzplatz, nicht selten zu Wagen, und das Zusammenspiel von Schauspielern und Chor

¹⁾ In den Thesmophoriazusen des Aristophanes wird nach der zufällig erhaltenen Bühnenanweisung der ganze Tempel der Göttinnen herausgerollt, und da darauf der Chor plötzlich vorhanden ist, möchte man annehmen, daß er mit herauskam. In den Achearnern wendet Aristophanes das Ekkyklema an, um den Euripides in seiner Studierstube zu zeigen, und redet vom Heraus- und Hineinrollen. Wir finden diese Maschine bei Sophokles gleich in Antigone und Aias, bei Euripides im Hippolytos, wohl auch in der Medea.

war eng und ungestört. Erst als ein Chor ohne Zusammenhang mit der Handlung nur in den Zwischenakten sang und tanzte, hat man die Schauspieler auf einen immer mehr erhöhten sehr wenig tiefen Vorbau vor der Hausfassade spielen lassen; der Tanzplatz unten ward immer mehr verkleinert. Das paßt zu Menanders Komödie, die weder viel Abwechslung in der Ausstattung des Hinterbaus noch viel Requisiten und gar keine Maschinen nötig hat. Die gleichzeitige Tragödie wird dem entsprochen haben. Theater, Kostüm und Masken der späteren Zeiten kennen wir hinlänglich, um zu sagen, daß alles konventionell, dem Leben ganz entfremdet war, wesentlich Deklamation weniger mit abenteuerlicher Pracht aufgeputzter Personen. Um so notwendiger, sich von diesen Verknöcherungen und Verkünstelungen nicht befangen zu lassen, sondern die Dramen der großen Zeit selbst zu befragen.

Auch jetzt wird wohl noch vom tragischen Kothurn geredet, und man denkt dabei an die klotzigen, Stelzen mehr als Stiefeln vergleichbaren Dinger, auf denen die tragischen Schauspieler römischer Monumente stehen. Zur Zeit der Dichter war der Kothurn ein Schuh, der auf beide Füße paßte, meist von Frauen getragen. Völlig frei bewegen sich die Personen, laufen, knien, sinken zu Boden und stehen auf: die Träger jenes Stelzenschuhes waren dazu nicht im stande. Ebenso wenig hatten die Masken den entstellenden weit aufgerissenen Mund und den

ungeheuren Aufsatz der Haare, der die Figur größer machen sollte; auch ob die spätere typische Bildung von Charaktermasken schon bestand, ist ungewiß. In unsern Theatern würde freilich die Maske überhaupt unerträglich; wir wollen mit dem Opernglase das Mienenspiel der Schauspielerin beobachten. Die gab es in Athen so wenig wie zu Shakespeares Zeit, und schon das empfahl den Gebrauch der weiblichen Maske¹⁾. Aber die Weiträumigkeit, das Tageslicht und die Menge der Zuschauer macht es begreiflich, daß man das Mienenspiel nicht vermißte und die häufigen Tränenströme nicht fließen zu sehen verlangte. Den Chor wird man einfach gekleidet denken, zumal er nur noch vereinzelt eine besondere Tracht, wie bei Aischylos, erforderte; meist waren es junge Frauen oder Greise. Aber die heroischen Personen waren auf das prächtigste gekleidet, schon darum,

1) Die Dichter reden oft genug von der Wirkung der Handlung auf die ganze Haltung der Personen, weil das dem Schauspieler eine Anweisung gibt, vom Ausdruck des Gesichtes aber so selten, daß die Erklärer sich wundern, wenn Sophokles in der Antigone genau beschreibt, wie verstört und verweint Ismene mit geröteten Wangen auftritt, als sie Antigones Verhaftung erfahren hat. Dem Dichter liegt daran zu zeigen, wie verändert sie gegenüber der Prologszene empfindet, und er sagt dem Zuschauer, was dieser nicht sehen kann. Und da hat man Maskenwechsel vermutet! An der Maske des geblendeten Ödipus ließ sich Blut und Entstellung leicht anbringen.

weil sich auf der Bühne wie bei den Priestern¹⁾ die üppige Kleidung des sechsten Jahrhunderts erhalten hatte, während sie im Leben abkam. Die Heroen erschienen in sehr langen wallenden Gewändern, die bunte Muster eingewebt hatten, und nicht nur die Frauen trugen lange Ärmel. Wir besitzen Nachbildungen auf den Vasen, und wenigstens die Neapler Satyrvase sollte jeder betrachten, der sich ein Bild von der äußeren Erscheinung der Schauspieler machen will²⁾.

Aischylos war noch selbst Schauspieler; dann kommt das ab und bildet sich ein Stand von Schauspielern³⁾, wird schon 449 ein Preis für den ausgesetzt, der am besten gespielt hat, unabhängig von dem

¹⁾ Hervorgehoben wird die Übereinstimmung mit der Tracht der eleusinischen Priester, die wohl die prächtigsten Gewände trugen. Das gibt keine Berechtigung, irgendeinen Zusammenhang zwischen den heiligen Handlungen jenes Kultus und dem Drama zu erschließen, denn in Eleusis ward keine Göttergeschichte gespielt, sondern Heiligtümer wurden den Geweihten gezeigt.

²⁾ Man muß aber eine künstlerische Abbildung ansehen, also bei Furtwängler Reichhold III 143 und die Talosvase I 38. 39.

³⁾ Von dem Honorar für ein bis zwei Vorstellungen im Jahr ließ sich nicht leben. Die Schauspieler werden wohl schon damals nach manchen Orten herumgezogen sein, wo man Verlangen trug, die attischen Tragödien zu sehen. Bezeugt ist dies freilich erst für das Ende des Jahrhunderts, da aber für die kleine und entlegene Stadt Leukas, Demosth. 57, 18.

Erfolge des Dramas. In Betracht kommen nur die Protagonisten, die Spieler der Hauptrolle; das ist auch in späteren Zeiten so geblieben, wo das Virtuositentum blühte und seine Extravaganzen trieb¹⁾. Es konnte nicht ausbleiben, daß der Dichter sich bestimmter Schauspieler versicherte und bei der Ausarbeitung seiner Figuren auf den künftigen Darsteller Rücksicht nahm: so sehr war die poetische Produktion auf den nächsten Zweck, die erste Ausführung, eingestellt.

Die Musikanten des Dramas treten ganz zurück; während die der Dithyramben neben dem Chormeister Dichter auf den Siegerlisten genannt werden. Beide Gattungen hatten nur eine Begleitung von Blasinstrumenten, und die Athener pflegten sich von dieser Musik fern zu halten, der man zwar die stärkste pathologische Wirkung auf die Hörer zuschrieb, aber durchaus nicht die Würde des Saiten-

1) Wir wissen von Schauspielern, die zu diplomatischen Missionen benutzt wurden, weil sich der Stand der Freizügigkeit erfreute, und lesen auf den Steinen, wie sich die Freistädte bei einem berühmten Schauspieler um die Gnade eines Besuches bemühen. Einer war zugleich Boxer von Beruf und wählte Dramen, in denen er seine Athletenkunst anbringen konnte. Einer der berühmtesten ließ sich, als er die Elektra des Sophokles spielte, die Urne mit der Asche seiner eigenen Tochter reichen. Manche verlangten, daß jedes Stück so umgearbeitet würde, daß sie gleich in der ersten Szene auftraten.

spieles; dies hatte auch in der Entwicklung der Musik die Führung. Um die Mitte des Jahrhunderts begann eine Umwälzung, und trotz des heftigsten Widerstandes drängte die moderne Musik die alten Meister zurück; das hat auch Aischylos betroffen. Die beiden jüngeren Tragiker haben dem Wandel des Geschmackes am Ende nachgegeben, wie sich sowohl im Zurücktreten des strengen Strophenbaues zeigt (dies bei Sophokles erst in seinen allerletzten Werken), wie in der zunehmenden Beschränkung auf wenige Versgeschlechter. Namentlich bei Euripides ist unverkennbar, daß der Text solcher Stücke ziemlich auf das Niveau eines Libretto sinkt: die Musik war die Hauptsache geworden. Doch kann er daneben ganz im Gegenteil auf die Rhythmen der alten Tragödie zurückgreifen, wie denn die Bakchen reicher an klangvollsten Liedern sind als alle seine anderen Tragödien. Das sind wieder Chorlieder; sonst zieht die neue Kunst Arien und Wechselgesänge von der Bühne vor, auch bei Sophokles von der Elektra an. Saitenspiel auf der Bühne hat Sophokles ein paarmal zugefügt, auch selbst in einer Rolle diese vornehme Kunst geübt. Solche und andere musikalische Einlagen¹⁾ kamen also vor. Wir dürfen

¹⁾ Euripides hat der Andromache eine Arie in Gestalt einer Elegie gegeben; das war eine Aulodie, d. h. ein Solo zur Flöte, eine vornehme archaische Form. In der Hypsipyle ließ er die Heroine als Kindsmagd ein Liedchen mit Kastagnetten begleiten. Auf der

niemals vergessen, daß die Tragödie ein halb musikalisches Kunstwerk ist, uns also nur unvollkommen zugänglich, und wenn die Verskunst dem, der sie zu genießen weiß, einigen Ersatz liefert, geht es doch in der Übersetzung immer verloren. Indem das spätere Altertum die Musik fallen ließ, brachte sie das Drama auf den uns vertrauten Zustand; das paßte für die neue Komödie, aber die Tragödie konnte es nicht vertragen. Von den Versuchen späterer Dichter können wir keine Vorstellung gewinnen; die Aufführung der klassischen Dramen würde ihren Verfassern unausstehlich gewesen sein.

Aus dem Dienste des Dionysos war die Tragödie hervorgegangen; an dem Feste, in dem heiligen Bezirke des Gottes findet die Aufführung statt; er selbst ist in einem heiligen Schnitzbild gegenwärtig; sein Priester sitzt auf dem vornehmsten Ehrenplatz; aber das hat auf die Dichtung keinen Einfluß mehr¹⁾.

Satyrvase steht auch ein Leierspieler, was mit Recht darauf gedeutet ist, daß mindestens das betreffende Satyrdrama auch von Saitenspiel im Orchester Gebrauch machte.

¹⁾ Der Chor kann sagen, daß er tanzt, weil er es als Chor tut: die greisen Thebaner des Ödipus V. 896 würden freilich nicht tanzen. Da sehen wir, daß der Chor auch in der Maske Chor bleibt; damit muß man sich abfinden, es erklärt sich ja aus der Entstehung der Tragödie. Auffällig ist, daß ebenfalls im Ödipus 1091 davon geredet wird, morgen wäre Vollmond, was in dem Drama ganz bedeutungslos ist, aber die Dionysien wurden um die Vollmondszeit gefeiert.

Sie führt die Zuschauer sogleich in ihr ideelles Reich und hält ihn darin fest, sehr viel entschiedener als es Shakespeare auch in seinen Tragödien tut, während die Komödie immer in der Gegenwart spielt und die Illusion alle Augenblicke unterbricht. Gerade wenn der Dichter einmal bestimmte Verhältnisse der Gegenwart im Auge hat, wie Aischylos in den Eumeniden bei der Einsetzung des Areopages, Euripides in der Mütter Bittgang, ist das vollkommen in die heroische Handlung hineingearbeitet. Daher ist es gefährlich, Anspielungen zwischen den Zeilen zu lesen, und in alter und neuer Zeit ist der neugierige Scharfsinn oft fehl gegangen. Ganz anders steht es mit den allgemeinen Betrachtungen und Mahnungen, die der Dichter dem Chore in den Mund legt. Da spricht er durch den Chor, ganz wie es Simonides und Pindaros getan hatten, weil er sich wie sie als Lehrer des Volkes fühlt, und gar nicht selten vernehmen wir ganz persönliche Äußerungen. Gewiß verbreiten sich namentlich bei Euripides auch die Personen der Bühne oft über allgemeine moralische und politische Dinge nur, weil er darüber zum Publikum sprechen will; das hat als anachronistisch und der Heroen unwürdig Anstoß erregt, aber man kann nicht sagen, daß es die Illusion durchbräche; die Personen sind eben nur noch in den Namen Heroen.

Die Vorstellung der Dramen begann am frühen Morgen und ging im hellen Sonnenlicht vor sich;

über den Verlauf sind nur unsichere Vermutungen möglich. Weil die Athener mit Tagesgrauen aufstanden und an ihr Tageswerk gingen, fängt auch die dramatische Handlung ebenso früh an, muß es sogar am Anfange von Agamemnon, Antigone, Andromeda, Ion Nacht sein, und die tragische wie überhaupt die antike Poesie verweilt gern bei der Schilderung des Sonnenaufganges¹⁾. Damit wird an die gutwillige Phantasie der Zuschauer eine starke Anforderung gestellt. Aber im weiteren Verlaufe des Dramas macht nur Aischylos von Tageshelle und Abenddämmerung Gebrauch²⁾, und das Wetter spielt so wenig eine Rolle wie bei Homer, abgesehen von Blitz und Donner, durch welche die Götter eingreifen; Donner hat die Regie schon früh zu erzeugen gewußt. Nie hat ein Grieche daran gedacht, die Wettererscheinungen mit der Handlung in Einklang zu setzen wie Shakespeare in Lear und Macbeth, Grillparzer in der Ahnfrau.

Wir haben einen staubigen Weg zurückgelegt,

¹⁾ Es ist ein starker, in den verschiedenen Lebensgewohnheiten begründeter Unterschied, daß bei den Modernen Abendstimmung, Abendröte, Einbruch der Nacht immer wieder geschildert wird und die verschiedensten Stimmungen weckt, was im Altertum ganz zurücktritt.

²⁾ Heller Sonnenschein Agam. 519, Dämmerung Opfer am Grabe 660: da soll sich unsere Phantasie den Mutttermord bei Nacht vollzogen denken.

und manchem Leser wird der geschichtlichen Gelehrsamkeit zu viel gewesen sein; es war aber nötig, um uns die Bedingungen kennen zu lehren, unter welchen die Dichter schufen, und diese müssen wir uns immer gegenwärtig halten. Wer will, kann schelten, daß die Vereinigung von vier Dramen beibehalten ward, als sie gar keine innere Berechtigung hatte, der Chor ebenfalls, auch wenn er dem Dichter selbst störend war, und daß die Schauspielerzahl beschränkt blieb, so daß Horaz die Regel einschärft, keine vierte Person reden zu lassen; die Dichter haben sich sogar an ein Gespräch von dreien schwer gewöhnt. Diese Schranken bestanden nun einmal, und wir werden den Verzicht auf das Aufgebot von Massen, das dem Aischylos noch zu Gebote stand, als einen Rückschritt betrachten. Des Konventionellen gibt es immer mehr; der Bote wird eine feste Figur, und seine Rede wetteifert mit dem Epos, wir mögen sagen, undramatisch¹⁾. Der euripideische Prolog, der Maschinengott stört uns. Mancher wird auch bedauern, daß fast allgemeine Praxis ist, was Horaz durch das Beispiel ausdrückt, Medea dürfe

¹⁾ Unsere Schauspieler verderben die Botenreden abscheulich, weil sie diesen Charakter verkennen und ein Pathos hineinlegen, das die ganz gleichgültigen Boten eben nicht haben, damit der Bericht einen Ersatz für das biete, was der Zuschauer nicht sehen soll, um ihm die pathologische Wirkung des abstoßend Gräßlichen zu ersparen.

ihre Kinder nicht vor den Augen der Zuschauer umbringen¹). Es ist eine allgemeine Erfahrung, daß ein fester Stil, ohne den eine wirklich große Kunst nicht besteht, auch manche Formen erstarren läßt und Gefahr läuft, in das Manierierte auszuarten. Zeiten, denen er fehlt, wie die unsere, pendeln nicht sowohl zwischen Stilen als zwischen Manieren, denn sie übertreiben immer; da sieht man scharf die Auswüchse der einzelnen Stile und verkennt das Wesentliche.

Vorbereitet sind wir nun, zu sagen, welche Aufgabe dem attischen Dichter gestellt ist, wenn er eine Tragödie machen will. Die Aufführung, für die er dichtet, die äußeren Bedingungen (Chor, Schauspielerzahl, Musikanten, Bühne) sind ihm gegeben; vier Stücke, davon eins mit dem Satyrchor²), muß er zugleich fertig haben. Das macht einen großen Unterschied von Shakespeare, es geht aber nur die Ausführung an. Das Gemeinsame ist wichtiger: sie dramatisieren alle eine Geschichte, die ihnen gegeben ist; sie können sie wählen, werden sie für ihre Zwecke in ihrem Sinne gestalten, aber gegeben ist sie ihnen. Es ist also kein „Erlebnis“, keine Stimmung, kein Drang von innen heraus, der sie zu dieser Dichtung zwingt. Sie sind ja auch Dichter von Handwerk,

¹) Das indische Drama geht nach dieser Seite noch weiter: es darf überhaupt kein „Trauerspiel“ sein.

²) Von den seltenen Ausnahmen darf hier und weiterhin in ähnlichen Fällen abgesehen werden.

verfassen viele Dutzende von Dramen, da können diese keine Bekenntnisse sein. Auch der Lyriker Pindaros ist Dichter von Handwerk, und die Aufgaben werden ihm gestellt, und selbst Sapphos Gedichte waren zum großen Teile Lösungen gestellter Aufgaben. Halte man also alle Buchdramen fern, die durch ein Erlebnis (Gretchentragödie) oder eine Tendenz (Nathan, Hermannschlacht) hervorgerufen sind. Schillers nachgelassene Entwürfe zeigen den Tragiker auf der Suche nach Stoffen, deren Dramatisierung ihn reizt: er mußte Ersatz für die verbrauchten Stoffe der klassischen Tragödie der Franzosen schaffen. Shakespeares Vorlagen kennen wir zumeist. Da hatten es die Athener bequemer, ihnen fließt eine schier unerschöpfliche Quelle, die Heldensage, aus der die Epiker und Lyriker auch geschöpft hatten; dieser Stoff war von vornherein schon mit dem tragischen Dithyrambus gegeben, so daß wir eine antike Definition der Tragödie als „Wandlung in dem Geschehe eines Heros“ gelten lassen können; sie stammt von Theophrast, der also mit seinem Lehrer Aristoteles nicht übereinstimmte. Die erhabene Stilisierung hatte sich gegen die satyrhafte Lustigkeit erst durchsetzen müssen, aber das war nun erreicht, und die Herrschaft über die künstliche Sprache und die Musik mußte der Dichter mitbringen. Je nach der Beschaffenheit der Vorlage stellte sich die Aufgabe des Tragikers verschieden; in den meisten Fällen war sie, namentlich zuerst, schon von einem Epiker

geformt, sei es ausführlich, wie in den homerischen Epen, sei es nur in den Hauptzügen wie in den ziemlich trockenen Kataloggedichten. Manches stand auch in prosaischen Sagabüchern, und attische Volksüberlieferungen traten hinzu. Es leuchtet ein, daß wir vor allem danach streben, die Vorlage zu kennen, um zu schätzen, was des Tragikers Sondereigentum ist, wenn auch der Wert der Tragödie nicht beeinträchtigt wird, sei es, daß wir über die Vorlage nichts wissen, wie beim Ödipus des Sophokles, sei es, daß der Dichter lauter überlieferte Geschichten zusammenrückt, wie Euripides in den Troerinnen. Zuerst wird ein Bedürfnis, viel zu neuern, selten vorgelegen haben; doch hat schon Aischylos von einem anderen Tragiker vorher behandelte Stoffe gewählt, hat also verbessern wollen. Auch bei dem engsten Anschluß an die Fakta ließ sich durch den Geist der Behandlung der Eindruck von etwas ganz Neuem erwecken; aber notwendig mußte mit der Zeit die eigene Erfindsamkeit auch in der Fabel steigen. Ob die Geschichte mit dem Untergange des Helden oder mit seiner Errettung aus Not und Gefahr endete, verschlug nichts; es sind erst späte urteilslose Kritiker, die einen glücklichen Ausgang beanstanden. Namentlich Euripides hat an Geschichten Gefallen gehabt, die auf eine überraschende Wiedererkennung hinausliefen, so daß Aristoteles diesen glücklichen Ausgang für gleichwertig mit dem Untergange des Helden hinstellt. Viele schöne Geschichten waren zu reich,

um sich in einem Drama behandeln zu lassen oder die reinliche Auslösung einer geschlossenen Tragödie zu gestatten. Daher die von Aischylos beliebte Zerteilung einer Geschichte in drei formell selbständige, aber stofflich zusammenhängende und auch innerlich verbundene Dramen¹⁾. Anderswo weist manches über das Drama hinaus oder macht Voraussetzungen, die uns unklar bleiben, den Zuschauern aber bekannt waren. So scheint uns störend, daß der Schluß des Ödipus neue Fäden anspinnt, bleibt in der Antigone manche peinliche Unklarheit; aber wenn Euripides am Schlusse einen Gott heranholt, der die Zukunft enthüllt, befriedigt es noch weniger. Die Hauptsache ist, daß der Zuschauer gerade über den Ausgang, zu dem der Dichter notwendig kommen muß, Bescheid weiß, denn damit ist die gemeine Spannung, die Frage, wie wird das werden, ausgeschlossen. Klytimestra muß von Orestes getötet werden, Ödipus muß sich blenden. Wenn Aischylos die Ilias dramatisierte, hätte allgemeine Entrüstung jede stärkere Neuerung als einen unerträglichen Verstoß gegen die notorische Wahrheit abgewiesen. Denn

¹⁾ Wie Euripides eine Art Trilogie dichtet, ist zu den Troerinnen gezeigt. Übrigens hielten andere Dichter noch an der alten Form fest, so daß das Ganze in einem Namen zusammengefaßt ward, aber das gefiel nicht mehr. Von Sophokles kennen wir überhaupt nicht zwei zusammen aufgeführte Dramen, können also solche Fragen gar nicht aufwerfen.

was wir Sage nennen, war dem Volke ja Geschichte, und wir brauchen uns nur auszumalen, wie begrenzt die Freiheit des Dichters gegenüber einem Stoffe aus der uns vertrauten vaterländischen Geschichte ist, um die Bindung der Athener zu schätzen, dann aber auch zu würdigen, wie sie sich zu helfen wissen und selbst starke Spannung erregen, indem sie auf neuem Wege das bekannte Ziel erreichen oder wohl gar die Richtung gegen das Ziel nehmen, so daß der Hörer zwar nicht gespannt fragt, was wird werden, sondern wie kann es zu dem notorischen Ende kommen, was dann allerdings oft durch einen unkünstlerischen Gewaltakt erreicht wird¹⁾. In der Zeit der Blüte haben die Dichter daneben auch verstanden, den Kreis der Stoffe zu erweitern, sowohl durch weite Umschau wie durch eigene Erfindsamkeit; in die Heroenzeit mußte freilich alles versetzt werden. Danach spürt man den Verfall, wenn, wie Aristoteles bezeugt, gerade nur noch wenige oft behandelte Stoffe immer wieder vorgenommen wurden; so aber ist es geblieben, und selbst die Römer, auch als sie nicht mehr übersetzten, waren an die fremde Sage gebunden, an Medea und Thyestes, und obwohl die beiden einzigen Tragödien der augusteischen Zeit so hießen, hat Seneca sich an denselben Stoffen versucht.

¹⁾ Der Philoktetes des Sophokles ist hierfür der beste Beleg.

Wenn die Aufgabe des Tragikers zunächst in der Dramatisierung einer bekannten Geschichte lag, so brauchte er sich um die innere Wahrscheinlichkeit und Vollständigkeit kaum zu kümmern; das Tatsächliche war ja allbekannt; sondern holte sich die dramatisch wirksamen Situationen heraus. Sein Vorgehen läßt sich sehr wohl mit der Art vergleichen, wie die gleichzeitigen Dichter der chorischen Lyrik mit dem mythischen Stoffe verfahren, den sie ebenfalls heranziehen. Da bewundern wir Pindars Kunst, die uns ein einzelnes eindrucksvolles Bild vor Augen führt; das sehen wir in hellem Lichte, die Geschichte im Ganzen kennen wir, wie sich das Bild genau in sie einfügt, fragen wir nicht. So baut Aischylos seinen Agamemnon in der sicheren Voraussetzung, daß der Zuschauer von vornherein den Ehebruch des Aigisthos kennt, auf den vor dem Morde keine Hindeutung außer dunklen Worten Kassandras gefallen ist. Er darf im folgenden Drama Elektra einführen, die für das frühere nicht vorhanden ist und nach ihrer einen Szene wieder verschwindet. Andererseits scheut sich Sophokles nicht, den Teiresias Vatermord und Mutterehe des Ödipus rund heraus verkünden zu lassen, weil er damit den gewaltigsten Effekt macht; aber für die handelnden Personen und den Chor ist die Offenbarung nicht vorhanden, und der Dichter darf sicher sein, daß ihm kein Zuschauer die Unwahrscheinlichkeit nachrechnet, gerade weil ihm selbst nichts Neues offenbart ist. Je mehr der

Dichter für die augenblickliche Wirkung auf der Bühne arbeitet, um so weniger achtet er darauf, ob sich alles im wirklichen Leben so zugetragen haben könnte.

Noch Aristoteles schärft ein, daß die Tragödie nicht Menschen, sondern eine Handlung wiedergeben will, denkt also ganz anders als wir, die wir die Durchführung einheitlich herausgearbeiteter Charaktere verlangen. In der Tat lag das den Tragikern zuerst ganz fern. Sie lassen die Menschen sich so äußern, wie es dem entspricht, was sie gerade tun oder leiden, da soll die Stimmung möglichst voll herauskommen, von Nebentönen ungebrochen. Die Danaiden des Aischylos sind von amazonenhafter Wildheit, aber wenn sie in Not geraten, gebärden sie sich wie furchtsame Mädchen. Die seelische Zerrüttung des Orestes kommt wunderbar heraus, als die Erinyen nur vor seinem geistigen Auge erscheinen; als die Höllengeister ihn leibhaft umtanzen, spürt man nichts davon; er ist eine farblose Nebenperson. Noch der Ödipus auf Kolonos ist je nach der Szene, in der er bittet oder flucht, ein anderer, und da hatte Sophokles doch schon die feinen Charakterbilder des Philoktetes auszuführen verstanden. Denn allmählich hatten die Dichter gelernt, nicht nur in den Nebenfiguren, die ihre eine Szene hatten, individuelle Menschen einzuführen (die Boten machen eine Ausnahme), sondern das Handeln des Menschen aus seinem Wesen hervorgehen zu lassen, ja sie konnten sogar die Handlung nur als Hintergrund für die

seelischen Leiden einer Figur verwenden, die sie erst in den Vordergrund zogen, wie es Sophokles mit seiner Elektra getan hat. Vollends Euripides hat wohl immer darauf Bedacht genommen, Menschen zu zeichnen, die es geben konnte. Er ist auch dazu fortgeschritten, eine innere Veränderung vorzuführen, was innerhalb eines Dramas nicht leicht war¹⁾. Da ist es sehr bezeichnend, daß Aristoteles eins der vorzüglichsten Beispiele tadelt, weil er nicht versteht, wie die schüchterne Jungfrau Iphigeneia gerade durch die opferwillige Liebe des Achilleus dazu bewogen wird, lieber selbst in den Tod zu gehen, als ihn mit hineinzuziehen. Der Philosoph urteilte bereits so engherzig wie die Poetik des Horaz, die mit dem mythischen Namen sogleich einen typischen Charakter gegeben sein läßt, wie denn die Komödie der theophrastischen Zeit ebenso wie Theophrast selbst auf die typischen Charaktere aus war, so daß nicht nur ihre Masken, sondern auch ihre Menschen nur zu oft zum Verwecheln ähnlich sind²⁾.

¹⁾ Wundervoll ist freilich schon, wie der Knabe Orestes bei Aischylos zu dem Entschlusse aufgepeitscht wird, trotz einem letzten Zurückschauern die Tat begeht und dann von der Reue gepackt wird; aber ein Umschlag ist das nicht. Sophokles hat nichts Ähnliches; Antigones letzte Klagen zeigen nur die Gefühle der Jungfrau angesichts des Todes; dem Dichter ist nicht bewußt, daß die Antigone, die er vorher gezeichnet hat, gesetzt sie fühlte so, sich nicht so äußern würde.

²⁾ Menander vermag allerdings auch unter den konventionellen Masken individuelle Menschen fein heraus-

Durch Euripides hat die Tragödie die Einführung chargierter Rollen eingeübt, die vorher sehr glücklich von der heroischen Vornehmheit abstachen, die Amme im Opfer am Grabe¹⁾, der Korinther im Ödipus²⁾, von Euripides gehört hierher nur der Pheres der Alkestis, die ein Satyrspiel ersetzt. Er hat also zwar die Heroen zu gewöhnlichen Menschen gemacht, aber Hellenen und Barbaren, Herren und Sklaven stehen in ihrem Benehmen und ihrem Reden auf der gleichen Stufe, man kann auch sagen, er verschmäh't es, nach dieser Seite zu charakterisieren.

Der Chor ist nach Aischylos eigentlich nur noch in den Spürhunden des Sophokles ein notwendiges Element, nicht einmal im Kyklops. Nur in der Mütter Bittgang hat Euripides mit starker Gewalt-

zuarbeiten. Aber dazu muß man ihn selbst haben. Der Bearbeiter Plautus wollte so etwas nicht, und der Übersetzer Terenz konnte es nicht.

¹⁾ Sehr zu beachten ist, wie der Dichter zwar die auch nach antiker Schicklichkeit unanständige Sache, daß die Amme das Kind abhalten muß, von ihr erwähnen läßt, weil das sich für sie schickt, aber dafür selbst ein ganz neues Kunstwort bildet. Das hat er noch einmal getan, in der Penelope, wo er die Ungebühr der Freier gegen Odysseus so stark steigert, daß sie ihn mit einem Nachttopf werfen: auch da erfindet er ein neues Wort, das Sophokles übrigens aufgenommen hat. Ohne Zweifel sprach ein Sklave und durfte so sprechen.

²⁾ Auch der Wächter der Antigone und der sog. Bote der Trachinierinnen, der kein Bote ist, gehören in diese Klasse.

samkeit die alte Form aufgegriffen. Er hat zu besonderem Zwecke einige Male einen zweiten Chor, wohl vorübergehend, eingeführt¹⁾, was auch Aristophanes in der *Lysistrate* tut. Da mag er die Sänger herangezogen haben, die ihm für seine drei anderen Dramen zur Verfügung standen. Die Dichter wählen die Maske des Chores gemäß der Situation, in welcher er zuerst auftritt, weil sie dieses Auftreten motivieren muß. Dann bleibt er auf der Bühne, weil er da ist, oft nur notdürftig mit der Handlung verbunden²⁾, und seine geschlossenen Lieder lösen sich oft ganz ab. Das geschieht wohl auch bei Aischylos, aber noch immer ist alles für die Beleuchtung und Ergänzung der Handlung von größter Wichtigkeit, mag auch der Dichter durch den Chor sprechen. Darin geht Sophokles gerade in den bedeutendsten Liedern seiner älteren Dramen (*Antigone*, *Ödipus*) sehr weit). Euripides vollends legt ihm lyrische Erzählungen in

1) Die Jäger des *Hippolytos* konnten auch Sänger des Chores sein, der kurz darauf einzieht. Der bakchische Chor in der *Antiope* ist in dem erhaltenen Schlußteile nicht vorhanden. Über den *Alexandros* läßt sich nichts bestimmen.

2) Auch an dem Chor der Komödie pflegt nach der *Parabase* die Maske ihre Bedeutung zu verlieren.

3) In den *Trachinierinnen* ist der Chor nach dem Auftreten des *Herakles* so gut wie nicht vorhanden, und in der *Elektra* hat er, nachdem die Geschwister zusammengekommen sind, nur noch eine Pause der Handlung zu füllen.

den Mund, wetteifernd mit dem Dithyrambus seiner Zeit. Keine Rede davon, daß die Maske mit Rücksicht auf die Hauptperson gewählt wird¹⁾; es gibt darin auch sehr wenig Abwechslung. Gestehe man sich doch ein, daß der Chor aufhört, ein organisches Glied des Dramas zu sein. Er war nicht nur immer da gewesen, er war unentbehrlich, so lange man Musik von der Tragödie verlangte; Dichter und Zuschauer wußten es nicht anders und fanden sich wohl oder übel mit ihm ab²⁾. Ein Fortschritt war, daß sich die Dichter seiner bedienten, um das Drama zu gliedern, woran Aischylos noch nicht denken konnte, und so ist die Verteilung in Akte aufgekommen und hat sich später die Fünzfahl festgesetzt, die Horaz vorschreibt. Seiner Regel hat sich die klassische Tragödie der Franzosen gefügt, und die Poetik hat sich bemüht, die Berechtigung dieser Zahl begrifflich zu erweisen, bis dann Dichter kamen, die eben so willkürlich die Vierzahl vorzogen. Die großen

1) Die Bauern von Kolonos, die Marathonier der Herakleiden und vollends die Phönikerinnen des Euripides hätten von dieser Annahme zurückhalten sollen. Bewunderung verdient, wie die Bakchen noch einmal dem Chore die Bedeutung geben, die er bei Aischylos hatte.

2) Vergleichbar ist, daß die spanische Tragödie den Gracioso, die komische Figur, fordert. In den religiösen Dramen hat Calderon den Zwang, sie einzuführen, sicherlich als Last empfunden, hat ihn im standhaften Prinzen fast ganz eliminiert.

Athener kennen die Regel nicht, wenn sich auch einzelne Dramen so einteilen lassen. Der Philoktet hat zwei Akte, der Ödipus sechs; oft ist namentlich am Anfang jede Abgliederung willkürlich¹).

Der Chor bleibt auf der Bühne; die Dichter haben den Versuch, ihn einmal abtreten zu lassen, wieder aufgegeben²). Damit ist die Einheit des Ortes aufgezwungen, von der sich Aischylos im Vorspiele der Eumeniden und vermutlich öfter dennoch emanzipiert hat, und man sieht, wie die Dichter sich wenigstens der Anlage ihres Spielplatzes bedienen, wo wir einen Szenenwechsel eintreten lassen. Der

¹) Euripides verflucht den Einzug des Chores so eng mit dem Prologe, auch musikalisch, daß man den ersten Akt bei ihm bis hinter das Einzugslied des Chores rechnen muß. Einzeln hat es auch Sophokles. Es kann nur irreführen, wenn moderne Ausgaben die Tragödie in sog. Epeisodia teilen, weil Aristoteles eine sonst nirgend geltende Terminologie befolgt und „den Teil zwischen zwei Voll Liedern des Chores“ mit dem Worte bezeichnet, das ursprünglich für die Einführung einer neuen Person in der Komödie geschaffen war, zu der Zeit, wo sie eine feste Handlung noch nicht hatte. Danach nannte man auch eine für das Ganze nicht notwendige Szene so, also was wir auch Episode nennen können, und so braucht Aristoteles selbst das Wort ebenfalls. Der Akt heißt griechisch „Teil“; das lateinische Wort übersetzt *πρᾶγμα* vgl. Pollux 4, 108.

²) Sophokles im Aias, Euripides in der Alkestis, ziemlich zur selben Zeit, später in der Helene, hier um Raum für eine Art zweiten Prologes zu schaffen.

erste Teil des Opfers am Grabe spielt an dem Grabe, das auf dem Tanzplatze steht: da ist der Palast nicht vorhanden, in dessen Nähe kein Grab sein kann; vor ihm spielt der zweite Teil. In der Mütter Bittgang sitzt Aithra auf dem großen Altar, den man wieder auf dem Tanzplatze zu denken hat, und um ihn bewegt sich die Handlung in den ersten Szenen; ebenso später, als die Leichen herangezogen sind und zuletzt, als der Knabenchor kommt. Aber Euadne erscheint auf einem Felsen über einem Teile der Hinterwand so, daß sie für die Zuschauer in den auf der Bühne brennenden Scheiterhaufen zu springen scheint¹⁾. Im ganzen bereitet die Einheit des Ortes keine Schwierigkeit; die alte Komödie setzt sich oft über sie hinweg; in der neuen ist die Anlage der Bühne fest, der Zwang macht sich oft in unerfreulicher Weise fühlbar.

1) Auch die Helene spielt zuerst auf dem Tanzplatze, wo Helene auf dem Grabe sitzt; zu ihr kommt erst Teukros, dann der Chor. Sie erhebt sich zuletzt von dem Grabe und singt, als sie mit dem Chore in das Schloß geht, eine lange Arie. Dann kommt Menelaos, geht aber an eine andere Türe als sie; da verhandelt er mit der Türhüterin. Helene kehrt zurück und er vertritt ihr den Weg, als sie wieder zu dem Grabe gehen will. Von da ab wird vor dem Schlosse gespielt, aber Theoklymenos kommt über den Tanzplatz an dem Grabe vorbei. Hier wird auch einmal ein Kostümwechsel vorgeschrieben, 1186, wie bei dem Pentheus der Bakchen; das ist sehr selten.

Nur völliges Verkennen der Kunstform hat die Einheit der Zeit in die Dramen hineingelesen. Die Zeit wird überhaupt nicht gemessen, und zwischen zwei Chorliedern ist die Handlung so weit fortgeschritten, wie der Dichter gerade nötig hat; der Chor ist eben nicht eine Summe mithandelnder Personen geworden, sondern der Chor, der zum Feste tanzt und singt, geblieben. Es ist ganz einerlei, ob inzwischen die Minuten verstrichen sind, die Pentheus braucht, um sich umzukleiden, oder die Flotte von Troia nach der Argolis gesegelt ist¹⁾. Umgekehrt ist während der langen Prophezeiungen der Cassandra drinnen nichts geschehen; kaum ist sie drinnen, schlägt Klytimestra zu. Der Prometheus des Aischylos dauert, wenn man zählen will, viele Jahrhunderte. Die Zeit gehorcht eben dem Bedürfnis des Dichters; schon beim Lesen sollte man gar nicht anstoßen, wer es vollends angesichts des Spieles tut, dem ist nicht zu helfen.

Einheit der Handlung scheint eine berechtigte Forderung, und es soll nicht gelobt werden, wenn es dem Dichter zuweilen nicht gelingt, sie reinlich

¹⁾ Lessing hat sich nur diesen Verstoß gegen die kanonische Regel notiert, bezeichnend dafür, in welchem Sinne er gelesen hat. Aischylos ist ihm fremd geblieben; da konnte seine Poetik dem Drama nicht gerecht werden, wie er die große echte Malerei und Plastik nicht kannte und daher über die bildenden Künste noch engherziger geurteilt hat.

aus dem weiteren Zusammenhange der Geschichte auszulösen. Aber genauer sollen wir sagen, daß nur die Einheit des Kunstwerkes gefordert wird, und der Dichter kann auch berechtigt sein, eine „episodenhafte“ Komposition zu wählen, wie sich Aristoteles ausdrückt, der sie nicht billigt. So sind die einzelnen Szenen der Troerinnen unter sich nicht verknüpft; es könnten auch mehr oder weniger sein, aber erst zusammengenommen ergeben sie das Bild der brutalen Grausamkeit der Sieger, die es verdienen, der im Prologe verkündeten Strafe entgegenzugehen. In den Phoenissen hat Euripides sämtliche Geschichten vorgeführt, die es über den Sturm der Sieben gegen Theben gab, skizzenhaft zum Teil, zum Teil nur andeutend; es ist gewiß episodenhafte, aber es ist eines seiner erfolgreichsten Dramen geworden, gerade auch durch den sehr verschiedenen Ton, in dem die einzelnen Szenen gehalten sind. Einheit der Handlung ist eben ein Begriff, den der Dichter nach seinem Ermessen fassen darf. Calderon läßt die drei Akte seiner religiösen Tragödie „die Jungfrau des Heiligtumes“ in drei verschiedenen Jahrhunderten spielen; ob man das ein Drama oder eine Trilogie nennen will, ist einerlei: künstlerisch ist die Einheit vollkommen.

Es sind drei Dinge, die man nie vergessen darf, wenn man die griechische, und wahrlich nicht nur die griechische Tragödie verstehen will, so verstehen, wie es die Dichter wollten. Das erste habe ich gleich

zu Anfang gesagt, das Drama ist für die Aufführung gemacht, der Leser muß es in seiner Phantasie gespielt sehen. Das zweite ist, daß es ein Spiel bleibt. Wir kennen jetzt eine Dramatik, die danach strebt, ein Stück Leben so vorzuführen, wie es auch in der Tageswirklichkeit verlaufen könnte; alle Voraussetzungen und alle Handlungen, die wir sehen, alle Reden, die wir hören, sollen genau den strengsten Anforderungen des Verstandes entsprechen. Es mag das in seiner Art berechtigt sein oder eine Selbsttäuschung, denn ein wirklicher Künstler wird nicht abschreiben, auch wenn er es will oder auch zu tun glaubt. Aber weder die Athener noch die Spanier, weder Racine noch Shakespeare haben eine solche Wahrheit oder Illusion gesucht: sie stilisieren verschieden, die Sprache sowohl wie die Charaktere und die Handlung, aber sie stilisieren immer; die Wahrheit, die sie suchen, ist nicht die Wirklichkeit, und mit dem Herzen, nicht mit dem Kopfe, mit den Sinnen, nicht mit dem Verstande soll man sehen und hören, was sie uns vorspielen. Zum dritten, sie sind alle an gewisse Regeln gebunden, das heißt an die Praxis der Schaubühne, für welche sie schaffen. Wichtig sind daher die äußeren Bedingungen; über die mußte ich also viele Worte machen. Corneille und seine Nachfolger, auch die Verfasser von Lese-dramen, diese sogar erst recht, fühlten sich auch durch gewisse Regeln der Poetik gebunden, und diese Poetik stammte von den Griechen, war also aus den Tra-

gödien abstrahiert, aber die Tragiker selbst hatten von diesen Regeln und von der ganzen Poetik nichts gewußt. So ist es unerlaubt, die Erfüllung der Regeln von ihnen zu verlangen, Forderungen gegen sie zu erheben, die sie vielleicht gar nicht verstehen, geschweige denn anerkennen würden.

Was da gesündigt ist, wird schwerlich nach Gebühr geschätzt. Man denke sich Sophokles gefragt, welche „Idee“ er seiner Antigone zugrunde gelegt hätte; er könnte sich bei Idee überhaupt nichts denken. Sollte er über Hegels Lob für diese Mustertragödie quittieren, dürfte der Schalk in den Ton geraten, den er in Chios für den Schulmeister hatte. Sagte aber gar jemand, du hast doch in den Schlußversen selbst das *fabula docet* angegeben „Besonnenheit ist die erste Bedingung für menschliches Glück“, so dürfte er sicher auf die Antwort rechnen, „weißt du, wenn das Stück zu Ende ist, passen die Leute nicht mehr auf, sondern drängen hinaus; da hab' ich mich nicht in Unkosten gestürzt, und solche trivialen Sentenzen sind billig“. Euripides war ein Grübler und wußte um das Bescheid, was die Weisheitslehrer von der Poesie verlangten, der wird doch also sagen können, was eine Tragödie sein will. In der Tat, der hat es gesagt, mehr als einmal, auch am Schlusse.

Gott offenbart sich in vielen Gestalten,
 vieles vollendet er wider Erwarten,
 manches zerschlug sich, das wir erhofften,

wo wir verzweifelten, fand er den Ausgang:
so hat es heute sich wieder bewährt.

Also ein merkwürdiges Schicksal, „der Umschwung in dem Geschick von Heroen“, wie Theophrast die Tragödie definierte, wollte Euripides gegeben haben, weiter nichts. Wir haben es in der Entstehung des tragischen Spieles bestätigt gefunden. Ja aber das Schicksal, haben wieder viele gesagt, das ist ja die Hauptsache, das ist eben das kalte Heidentum, sie machen Schicksalstragödien. Über diesen Wahn ist in der Einleitung zum Agamemnon genug gesagt. Der fromme Sophokles und der Atheist Euripides, der hier so fromm wie Calderon, der bigotte Katholik, zu reden scheint, würden über die alberne Fabel von der Schicksalstragödie in dasselbe unwillige Lachen ausbrechen; sie wußten ja, daß Gott und Schicksal nicht im Streite miteinander liegen, sondern nur das unverbrüchliche, aber unerforschliche Gesetz, das in allem Geschehen ist, von verschiedenen Seiten her bezeichnen. Aber was wird dann aus der tragischen Schuld, die den Untergang des tragischen Helden bewirkt? Nun, vor allem braucht der Held in der Tragödie gar nicht unterzugehen. Die Eumeniden und Elektra und Philoktet sind vortreffliche Tragödien. Dann brauchen wir auch gar keinen Helden: wo wäre er in den Troerinnen? Wer ist überhaupt der Held? Der Protagonist? Ist das Pentheus oder Dionysos in den Bakchen? Und die Schuld? „Das ist ja gerade das Tragische

an meinem Ödipus, daß er nicht für das Gräßliche verantwortlich ist, was er getan hat, wofür er sich selbst gräßlich bestraft“, antwortet Sophokles. Darüber ist zu jener Tragödie mehr gesagt. Von der Forderung eines versöhnenden Schlusses mag ich vollends nichts sagen; mich ärgert in dem „ist gerettet“, das jetzt am Schlusse des ersten Faust steht, immer diese Konzession an die feige Philister-sentimentalität. Die lag freilich den alten Athenern sehr fern; in der neuen Komödie regt sie sich, ein Zeichen der Fäulnis ihrer Gesellschaft.

Nun zuletzt das Tragische. Was ist das Spezifische an der Dichtung, die danach heißt? Wer davon redet, der geht von der Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer aus und sieht in ihr den Zweck, den die Kunst des tragischen Dichters erreichen soll. Was immer darüber geredet ist und geredet werden wird, das ist letzten Endes durch Aristoteles angeregt, der von der Tragödie verlangt, durch „Furcht und Mitleid“ eine Katharsis solcher Affekte zu bewirken. Über jedes dieser Wörter sind Tintenströme vergossen und Einigkeit nicht erreicht. Für den, der den Wert der griechischen Worte schätzen kann, ist eins sicher: Furcht und Mitleid sagt uns nicht, was Aristoteles will, Mitleid allenfalls, aber es reicht nicht; wir werden unser Gefühl besser Rührung nennen. Furcht aber ist geradezu falsch; Schrecken entspricht trotz Lessing dem Wortsinne besser, denn der Phobos ist ein Dämon, dem Gorgonenhaupte

entsprechend, den man auf den Schild malt, damit er den Feind durch den Schauer lähme. Also werden wir neben die Rührung etwa Erschütterung setzen. In der Tat sagt auch Aristoteles selbst einmal, daß wir Schauer empfinden (1453b). Diese Affekte erregt also die Tragödie in dem Zuschauer, so viel ist klar, und ob sie in der Katharsis eine wohltätige Entladung von denselben oder ihre Reinigung bewirkt, mag in der Schwebe bleiben, obwohl ich nur das erstere billige¹⁾, denn die ganze Definition hilft uns hier nichts, wo wir nicht nach den Gefühlen der Zuschauer, sondern nach der Absicht der Dichter fragen, und darüber ist kein Wort zu verlieren, daß diese damit nicht erschöpft wird. Der Dichter ist sich natürlich bewußt, daß er Schauer und Entsetzen erregt, wenn er die Erinyen oder die Lyssa erscheinen läßt, und von den Tränen, die er weckt, redet er oft genug; aber das sind doch nur Folgeerscheinungen, und den Wert einer Tragödie wird er nicht nach ihrer Stärke bemessen.

Da möchte man lieber dem nachgehen, was die Schrift vom Erhabenen (der sog. Longin) sagt, daß der Dichter sich zuerst selbst vor den Gebilden seiner Phantasie graut und dadurch die Kraft gewinnt, dasselbe Grauen in den Zuschauern zu wecken. Vor allem erschöpft Aristoteles die Gefühle durch-

¹⁾ Zugestehen könnte ich nur, daß durch die Entladung die Affekte nicht ausgeschieden, sondern in den normalen Zustand gebracht würden.

aus nicht, welche der Tragiker erweckt. Nur der Philister geht ins Theater, um sich mal recht zu gruseln oder auszuweinen und dann befriedigt in sein geruhiges Philistertum zurückzukehren. Der Athener, der die Schlußchöre der Eumeniden, der Spanier, der die Andacht zum Kreuze sah, der Schweizer, der die Rütlicene des Tell sieht, der Preuße, der Kleists Prinz von Homburg sah (heute könnte das nur ein vaterlandsloser Ästhet, ohne vor Scham und Gram zu vergehen), sie alle fühlen sich von den Affekten überwältigt, die von den Dichtern geweckt werden, aber Furcht und Mitleid sind es wahrlich nicht, wohl aber entspricht hier die Wirkung auch der Absicht der Dichter. Aristoteles, der in der Tragödie am liebsten ein Trauerspiel sah, hat gerade die Regungen vergessen, die mindestens ebenso berechtigt sind, uns aber nicht niederdrücken, sondern erheben, und Schiller wußte besser, daß das große gigantische Schicksal diese Erhebung auch dann erreichen kann, wenn es den Menschen zermalmt.

Es ist Zeit, daß wir uns von der aristotelischen Definition befreien; man bedauert fast, daß sie in der Neuzeit nicht so unbeachtet geblieben ist, wie das im Altertum der Fall gewesen ist, und was interessant an ihr ist, nämlich wie Aristoteles zu ihr kam, gehört hier nicht her. Förderlich wird uns sein, wie die Zeit der Dichter selbst über die Tragödie dachte, und da hilft uns, was Aristophanes in den Fröschen die Dichter und den Gott sagen läßt.

der das Urteil des Publikums wiedergibt¹⁾. Der Dichter ist der Lehrer der Erwachsenen; belehren und besser machen soll er sie, jeder Dichter; Aristophanes macht selbst darauf Anspruch. Einst hatte es Homer getan, tat es noch und beherrschte damit den Schulunterricht, jetzt waren die Tragiker die vornehmsten Dichter, also auch die Lehrer des Volkes, und Aischylos überwindet den Euripides, weil er der rechte Erzieher ist. Seine Sieben gegen Theben sind „von Ares voll“: sie erwecken den kriegerischen Sinn des Vaterlandsverteidigers. Ob das den Verehrern des *l'art pour l'art* gefällt, einerlei: moralische Wirkung wird von der Tragödie verlangt. Dagegen mußte sich Platon wenden, freilich nicht für das *l'art pour l'art*, im Gegenteil. Erheben mußte er sich gegen Homer, den er den Vater der Tragödie nennt, und gegen die Tragiker, nicht nur weil diese und jene Stelle ihm moralischen Anstoß erregte, sondern weil die Poesie nicht mehr die Erzieherin des Volkes bleiben konnte, auch nicht geblieben ist, sondern die Philosophie an ihre Stelle trat. So weit war er

¹⁾ Es ist treffend ausgeführt worden, daß Aristophanes nicht neue eigene Gedanken vortragen wird und alles andere als ein Theoretiker ist; auch der Nachweis ist lehrreich, daß er sich mit Anschauungen berührt, die sich bei Gorgias finden, von dem er wirklich ein Schlagwort aufgenommen hat. Aber von da ist ein allzu weiter Weg zu der Annahme, daß ein ästhetischer Traktat des Gorgias zugrunde läge, dessen Existenz erst erschlossen wird.

im Recht; daß er dann wider sein Gefühl die Poesie aus seinem Staate verbannte, lag einmal daran, daß er in jeder Nachbildung einen Abfall von der Wahrheit sah, und noch mehr daran, daß er jede Störung des seelischen Gleichgewichtes verwarf, wo ihm denn die Wirkung der Tragödie um so anstößiger sein mußte, je tiefer er sie empfand. Ihm lag eine Verurteilung in dem Lobe, das Gorgias in seiner spielerischen Weise gar nicht übel formuliert hatte: der Tragiker erfüllt seine Pflicht besser, wenn er täuscht, als wenn er nicht täuscht, und der Zuschauer ist gescheiter, wenn er sich täuschen läßt, als wenn er es nicht tut.

Homer ist der Vater der Tragödie; so Platon. Schüsseln vom Mahle Homers soll Aischylos seine Dramen genannt haben. Das trifft auf die heroischen Stoffe und auf die heroische Stilisierung zu. Und wenn wir an die Wirkung denken, ist der Abschied des Patroklos, der Tod Hektors, Odysseus vor Penelope nicht im wahrsten Sinne tragisch? Das Schauspiel hat den Vortrag des Rhapsoden abgelöst: die Tragödie ist das potenzierte Epos¹⁾. Der Rhapsode

¹⁾ Antike Theorie betrachtet die homerische Poesie gar nicht als rein erzählend, weil ein so sehr großer Teil aus direkten Reden besteht, sondern nennt sie gemischt aus episch und dramatisch. Wir wissen zwar jetzt, daß die Einführung der direkten Rede zur primitiven und volkstümlichen Weise gehört, aber das ist im homerischen Epos zu einer so hohen Kunst gesteigert,

verschwand mit seiner Person hinter dem, was die Muse ihm eingegeben hatte; der Dramatiker sprach durch Chor und Schauspieler. Aber wenn Homer die Götter vermenschlichte, nicht selten allzu menschlich machte, wenn die Dichter allmählich für den Verteidiger seiner Hausaltäre Hektor mehr Sympathie erweckten als für Achilleus, der seine Leiche schändete, wenn gar Priamos bei diesem grausamen Feinde Aufnahme fand, so hat schon der Epiker Glauben und Fühlen seines Volkes umzustimmen gewußt. Dann wandte sich der Elegiker persönlich mit seinen Mahnungen an sein Volk; der Chor-dichter tat desgleichen. Es konnte gar nicht anders sein, als daß sich der Tragiker berechtigt, wo nicht verpflichtet fühlte, als Lehrer aufzutreten, durch direkte Mahnungen, aber auch durch die Haltung, die er den alten Geschichten gab. Formal ist das Drama etwas Neues, inhaltlich alte Heroengeschichte. Dahinter aber steht der Erbe Homers und zugleich Erbe von Archilochos und Solon, Simonides und Pindaros: er spricht zu seinem Volke, und Hellas hört auf ihn, wie es auf Homer hört. Homer und die Tragiker werden den Hellenen Moses und die Propheten. Beide werden in der Schule behandelt, beide liefern den Moralpredigern Sprüche und

daß wir das Drama vorwegnahmen, zumal auch der Iambus (Archilochos) und die Chorlyrik reich an der Einführung direkter Reden ist. Aus dem Nibelungenliede konnte kein Drama werden,

Exempel, ganz wie ihren christlichen Nachfolgern die Bibel.

Was für das Dionysostheater bestimmt war, ist Lesepoesie geworden; das tat vielem Abbruch, was auf das Theater berechnet war, aber Epos und Drama rückten nun auf eine Linie. So sah sie Platon nicht nur an, sondern zog die Folgerung, daß er die dramatische Form wählen dürfte, wenn seine Lehre die der Dichter ersetzen sollte; was den Vers ersetzte, war keinesweges bare Prosa, d. h. Rede, die zu Fuß geht, sondern als eine neue Kunstform Poesie. So entstand der Phaidon, erschütternd und erhebend wie nur eine Tragödie, und wenn die Katharsis der Leidenschaften Läuterung bedeuten sollte, was bewirkt sie mehr als das Symposion? Man braucht nur diese griechischen Erscheinungen recht zu beherzigen, dann wird man inne, daß jedes Fachwerk der Poetik zu eng und starr ist. Wie mit der banalen Drittelung Epos Lyrik Drama (die den Griechen unbekannt ist) nicht durchzukommen ist, so ist die Scheidung von Poesie und Prosa auch ungenügend, was Aristoteles allerdings eben an Platon gelernt hat. Und nun kommt auch das Lesedrama zu seinem Rechte, das wir zu Anfang ganz beiseite schieben mußten, weil die attische Tragödie schwer darunter gelitten hat, daß sie als Lesedrama behandelt ward. Freistehen muß es dem Dichter, ob er epische oder dramatische Form wählen will, mag er an eine künftige Aufführung denken oder nicht, in Versen oder Prosa

dichten. Um die Erschütterung, Rührung, Erhebung zu bewirken, tragisch zu wirken, braucht es der dramatischen Form durchaus nicht. Es gibt in Hülle und Fülle Prosaepen, Romane und Novellen, die es darin mit den meisten gespielten und gelesenen Tragödien aufnehmen.

Aus einem Liede für den Dienst des Gottes Dionysos war die Tragödie entstanden; seine Diener hatten den Chor gebildet. Wir mußten zugeben, daß dieser Ursprung schon in den Dichtungen des Aischylos nicht mehr fortwirkt. Von einer anderen Seite gesehen kommt der Gott dennoch zu seinem Rechte, der den Menschen aus sich heraushebt, der Gott der Ekstase. Da hat Aristoteles etwas Tieferes gesagt als mit der Katharsis; der Tragiker muß ekstatisch sein, wahnsinnig. Also der „göttliche Wahnsinn“, den Platon überhaupt von dem Dichter verlangt, packt den Tragiker in erhöhtem Maße. Aristoteles denkt dabei nur daran, daß der Tragiker sich in die Leidenschaften seiner Figuren hinein leben muß. Es reicht nicht, daß der Verstand eine Maske vornimmt, es muß eine Verwandlung geschehen, derjenigen vergleichbar, welche der dionysische Schwärmer empfand¹⁾. Und für den wahrhaft großen Tragiker ist das noch nicht genug; über ihn muß der

¹⁾ Auch das war schon in der Sophistenzeit beobachtet; es liegt in dem, was Agathon bei Aristophanes Thesmoph. 149 sagt; der Komiker nimmt ihm durch seine lustige Übertreibung nicht die Wahrheit.

Wahnsinn, der göttliche Geist kommen, den Platon den prophetischen nennt, Euripides auch unter die Gaben des Dionysos rechnet. Denn er stellt nicht nur Figuren hin, sondern schafft ein Menschen-schicksal, und indem er die Kräfte spielen läßt, die für dieses Schicksal bestimmend sind, weist er auf die Mächte, die in dem scheinbaren Chaos des allgemeinen Menschenlebens regieren. So wird er in der Tat zum Lehrer, zum Propheten, auch wenn er keine bestimmte Lehre verkündigen will, wir entnehmen sie dem Gange des Geschehens, den er uns vorführt. Sicherlich vermag ein Dichter dasselbe auch in anderer Form; im Homer haben die Griechen ein solches Weltbild gefunden, und wenn der Historiker Poet genug ist, wird er auch nicht nur das Chaos des wirren Geschehens vorführen; aber der Tragiker drängt jenes zerfließende Geschehen in eine Handlung zusammen und stellt sie uns sinnlich vor Augen, wie sie seinem hellsehenden Blicke aufgegangen ist: diese Wirkung muß die stärkste sein. Sollen wir diese Wirkung nun Katharsis nennen und darunter entweder etwas Pathologisches oder etwas Moralisches verstehen? Ist die Tragödie dazu da, die Menschen zu bessern und zu bekehren, oder nur zum Vergnügen, wo dann die vielbehandelte Frage entsteht, wie das Trauerspiel Vergnügen bereiten könne? Vielleicht hat es etwas für sich, auch hier an Dionysos zu denken. Auch der Zuschauer erlebt eine Ekstase, er vergißt sich und die Misere

seines engen Daseins, lebt und leidet mit den Heroen und kommt, vielleicht nur ahnend, zur Erkenntnis der Mächte, die in dem Chaos des Geschehens bestimmend, zielsetzend wirken.

Denn das ist der Kunst Bestreben,
jeden aus sich selbst zu heben,
ihn dem Boden zu entführen.
Links und rechts muß er verlieren
ohne zauderndes Entsagen.
Aufwärts fühlt er sich getragen,
und in diesen höhern Sphären
kann das Ohr viel feiner hören;
kann das Auge weiter tragen,
können Herzen freier schlagen.

So läßt Goethe im Prologe zur Eröffnung des Berliner Schauspielhauses die Muse sprechen.

Doch das Gebiet der Poetik, der Philosophie will ich nicht betreten. Dazu ist notwendig nicht nur die griechische Tragödie, sondern jede Dramatik wirklich zu verstehen, die solche Wirkung erstrebt und erreicht, und das fordert mehr als diese Wirkung empfunden zu haben. Aber dies wenigstens wird auch für das Verständnis der griechischen Tragödie nötig sein, damit man sieht, daß sie nicht in dem klassizistischen Sinne klassisch, absolut vorbildlich, ist, und das Unterscheidende ebensogut wie das Gemeinsame, auch in der Bühnentechnik, zu beob-

achten befreit das Urteil. Das Schöne ist schwer, ist ein griechisches Sprichwort; es trifft auf die Tragödie zu, vollends, wenn sie für das Anschauen geschaffen ist und doch nur noch gelesen wird. Aber echt griechische Kunst ist dem unverkünstelten Sinne leichter zugänglich, weil sie nicht so komplizierte Voraussetzungen macht wie die spätere, zu deren Voraussetzungen sie selbst gehört. Daher ist auch das griechische Drama dem modernen Menschen zugänglich (unendlich leichter als das spanische, auch das französische, wenigstens für den Germanen), aber zum Verständnis braucht er sachkundige Hilfe, schon damit er die Dichtungen mit ihrem Maße mißt. Ich habe ihnen ein gutes Teil meiner Lebensarbeit gewidmet, wissenschaftliche Arbeit, die als solche allen gehört, die an ihr Anteil nehmen. Aber als Deutscher wünschte ich, daß mein Volk die großartigen Bilder schauen, den Lehren der hellenischen Lebenskünstler lauschen könne. Daher der Versuch meiner Übersetzungen, und da das rechte Genießen aus dem Verständnis kommt, die Erläuterungen. Tieferes Eindringen und Erfahrungen wie die, daß die Orestie sich auf der Bühne als lebenskräftig erwies, auch einige Anregungen durch andere, darunter meinen Sohn, haben mich gelehrt, daß ich die Tragödien noch zu sehr als Lesedramen bearbeitet hatte. So habe ich dieses Nachwort, Abschiedswort, geschrieben, Neujahr 1923. Mit welchen Gefühlen ein alter Preuße in ein neues Jahr der

Knechtschaft und Schande tritt, die sein Volk verdient, weil es sie selbst verschuldet hat, und daher nur selbst wieder abschütteln kann, davon schweige ich.

.ἀλλινον ἀλλινον εἶπέ· τὸ δ' εὖ νικάτω

Der leere Raum gestattet einen Nachtrag. Gern verweise ich auf die dramatische Darstellung der Verkündigung im florentiner Quattrocento, die ich durch O. Fischel, Zeitschrift für bildende Kunst, XXXI, 11 kennen gelernt habe. Das Maschinenwesen ist ebenso merkwürdig wie die sinnliche Vorführung der heiligen Geschichte. Man denkt dabei ebenso an die Mysterien von Eleusis wie an die älteste Tragödie; aber eine wirkliche Analogie ist nicht vorhanden. Hieraus konnte kein Drama werden; führend war die bildende Kunst.

Die drei Tragiker.

AISCHYLOS¹⁾ ist unter der Herrschaft des Peisistratos geboren, der den Grund zu der politischen Macht und der geistigen Größe Athens gelegt hat; gerechte Beurteilung muß ihn in eine Reihe mit Themistokles und Perikles stellen. In die Knabenzeit des Dichters fällt der Sturz der Tyrannis, die Begründung der neuen Staatsordnung durch Kleisthenes, der große Sieg über Bötien und Chalkis, durch den das Bürgerheer das Selbstvertrauen gewann, bei Marathon die Perser auf offenem Felde anzugreifen. Er ist also noch in jenem Athen zum Manne gereift, das die Perser verbrannten, wir aber eben dadurch kennen, daß die zerschlagenen Bauglieder der Tempel und die Marmorstatuen bei den Neubauten in die Erde kamen, aus der sie wieder erstanden sind. Dazu tritt die Überfülle des bemalten Tongeschirres, das wir in den Gräbern finden, mehr noch in fernen Gegenden, zumal Etrurien, als in der Heimat. Diese Kunst und durch sie das bunte Leben muß man kennen, wenn man das Werden und Wesen des ersten

¹⁾ In der Einleitung zum Agamemnon steht schon manches, das hier vielleicht besser Platz fände; ich tilge es nicht, kann hier kürzer sein, aber manches muß sich decken.

Tragikers begreifen will, und ebenso ist sein Aufstieg bis zur Orestie erst verständlich, wenn man den Aufstieg Athens von der Stadt, die eine spartanische Besatzung auf der Burg sehen mußte, zu der Herrschaft über ein weites Reich von Stufe zu Stufe verfolgt. Das kann freilich beides hier nicht geschehen, und die Parallele zwischen dem Stile der archaischen Tragödie und der strengen rotfigurigen Vasenmalerei zu ziehen, fühle ich mich nicht fähig, so lebhaft ich die Ähnlichkeit empfinde. Diese Malweise ist eine athenische Erfindung ganz wie die Tragödie, zu gleicher Zeit aus gleicher Sinnesart erwachsen, und beide leben von der Heldensage. In Ionien, woher doch die große Malerei gekommen sein muß, war man der alten Geschichten satt geworden; in Korinth und Chalkis hatten die Vasenmaler noch volle Freude daran, und die Athener hatten das mitgemacht, als noch die schwarzfigurige Technik galt und schon Bewunderungswertes erreichte, aber erst die neue Erfindung führte auf eine Höhe der Kunst, die unmittelbar noch heute reinen Genuß gewährt. Geschichten hatte man schon vorher erzählt, aber volles warmes Leben gewannen erst jetzt die Gestalten. Mochten die tragischen Dithyramben Korinths und die Tragödie des Thespis und seiner Genossen der schwarzfigurigen Malerei entsprechen, so hat der junge Aischylos in sich die Kraft gefühlt, diese Tragödie umzuschaffen, mit dramatischem Leben zu füllen, so daß erst seine

Werke in unserem Sinne Tragödien sind. Er hat das Handwerk des Dichters ergriffen, der zugleich Komponist, Regisseur und Schauspieler war, und hat dies Handwerk sein Leben lang geübt.

Zu Hause war er in Eleusis, und Aristophanes legt ihm deshalb einen Vers in den Mund, in dem er Demeter seine Erzieherin nennt; aber nirgend ver-
rät sich eine Einwirkung der eleusinischen Religion, und er ist einmal angeklagt worden, in einem Drama ihre Weißen durch Nachahmung profaniert zu haben, konnte sich aber damit rechtfertigen, daß er an ihnen niemals teilgenommen hätte. Auch Dionysos, für dessen Spiele er immer gedichtet hat, ist ihm innerlich fremd geblieben: weder die Mystik, die in Eleusis Aufnahme gefunden hatte, noch die religiöse Ekstase hat diesen Athener in seiner starken Religiosität oder in seinem Dichten bestimmt. Athener ist er, der rechte Athener der Marathonzeit; mit klarem Kopfe, heißem Herzen und starkem Arm steht er handelnd und dichtend und mahnend immer im Dienste des Vaterlandes. Zu den vornehmen und reichen Geschlechtern, die damals noch in Athen herrschend oder doch tonangebend waren, hat das des Euphorion nicht gehört; so hieß der Vater und wieder der Sohn des Aischylos¹⁾. Denn dieser und

¹⁾ In den 40er Jahren begegnet ein Eleusinier Euphorion in einem Amte, das nur den Wohlhabendsten zugänglich war, sicherlich ein Verwandter; mehr läßt sich nicht feststellen. Der Sohn Euphorion folgte dem

sein Bruder Kynegeros haben nicht als Ritter, sondern als Schwerbewaffnete bei Marathon gefochten, wo Kynegeros den Heldentod fand. Aischylos verrät in seinen Dichtungen, daß er in Thrakien, also noch in der ersten Hälfte der siebziger Jahre Soldat gewesen ist¹⁾. Nichts deutet auf die Neigungen des Reiters oder des Flottensoldaten, aber was langes Biwakieren im thrakischen Winter mit sich bringt, bekommen wir im Agamemnon zu hören. Wer die „Sieben gegen Theben“ dichtete, der hatte den Sturm auf eine Festung, die Greuel der Plünderung erlebt; wer diese Tragödie sah, in dem regte sich die kriegerische Leidenschaft, sagt Aristophanes. Weil er mit Leib und Seele Soldat war, wußte er den Drill zu schätzen; der einzige Ausspruch, den wir von ihm haben, ist gefallen, als bei den istsmischen Spielen ein im Faustkampf niedergeschlagener Mann die Schmerzen schweigend ertrug, während die Zuschauer die Entscheidung des Kampfes mit lautem

Handwerk des Vaters und brachte auch von diesem Tragödien auf die Bühne. Tragiker ward auch ein Sohn von der Schwester des Aischylos und in diesem Geschlechte blieb das Handwerk lebendig bis in das dritte Jahrhundert, zum Teil mit großem Erfolge.

¹⁾ Wir würden es wohl erfahren, wenn er es bis zum Feldherrn gebracht hätte, wie es sein Kollege Phrynichos getan haben soll (Aelian III 8). Oberst, Taxiarch, kann er gewesen sein. Er zuerst erwähnt diese nach Plataiai geschaffene Charge, Palamedes Fr. 182, was die Zeit des Dramas nach oben hin begrenzt.

Geschrei begrüßten. Da sagte Aischylos zu Ion von Chios, der neben ihm saß: „du siehst, was der Drill vermag; der Geschlagene schweigt, die Zuschauer brüllen“. Neigung für den athletischen Sport liegt hierin nicht; von ihr ist auch sonst keine Spur. Ion war ein vornehmer Mann aus Chios, der sich zum Tragiker ausbildete; aufgeführt hat er erst nach dem Tode des Aischylos. Begreiflich, daß er diese Bekanntschaft suchte, auch wenn der berühmte Dichter nicht zu den vornehmsten Kreisen um Kimon und Perikles gehörte, in denen Ion sich bewegte und den Sophokles fand.

Noch ein anderer Zug ist für diesen Athener bezeichnend, die Freude, fremde Länder und Völker kennen zu lernen und davon zu erzählen, manchmal mehr als nötig. Vieles zeigten ihm die Feldzüge, und er zählt die Inseln des ägäischen Meeres mit schön belebenden Beiwörtern auf, kennt die Berge, über die er eine heroische Fackelpost von Ilion nach Argos gehen läßt, wo er auch bekannt gewesen sein muß, und weiß von thrakischen Pfahlbauern. Schon früh hat er sich um die Ägypter bemüht, ihre Tracht, ihren Gott, den die Hellenen Hermes nennen, sogar um eine Erklärung der Nilschwelle. Wie gern wird er einer Berufung nach Syrakus gefolgt sein, wo er den Feuerberg sah, die Wunder eines heiligen Teiches in einem Festspiele schilderte, sich vom Avernensee bei Kyme und der Felsenwüste der Craou bei Marseille erzählen ließ. Heimgekehrt benutzte er die Wande-

rungen der Io und des Herakles zu einer geographischen Schilderung der Länder im Norden, Osten und Westen. Aber es war nicht nur Wißbegier; dieser Hellene hat für die Erhabenheit der elementaren Natur ein Gefühl, wie man es kaum bei einem anderen findet. Höre man, wie er einen Wunsch aussprechen läßt, den wir oft hören, den Wunsch eines Verzweifelten, in die Ferne entrückt zu werden (Hiketiden 780. 795).

Der schwarze Rauch

steigt hoch zu Gottes Wolkenhimmel auf,

des Staubes fittichloser Flug

verliert sich in den Lüften:

o daß ich also spurlos auch verwehte.

Und weiter

Ist nirgend ein Sitz in den Lüften für mich,

wo die Wasser der Wolken sich wandeln in Schnee?

Kein hängender Fels

schroff und glatt,

den Gemsen zu hoch, den Geiern ein Horst,

unfindbar dem Blick,

in erhabener ewiger Öde.

Den riesenhaften Titanen Prometheus sollen wir uns denken angenagelt an eine Felswand des Hochgebirges am Nordrande der Erdscheibe, das jäh in das Weltmeer abstürzt. In dieser Einöde, in die von irdischem Leben keine Spur reicht, wird er Jahrtausende hängen. Wir haben seine grausame Kreuzigung in einem Vorspiele selbst gesehen. Nun

hören wir die Klage an das Element, die sich seiner
gepfälhten Brust entringt:

Es glänzt das lichte Himmelszelt, die Lüfte wehn,
die Bäche rauschen, auf dem Meeresspiegel blinkt
zahlloser Wellen Lächeln: seh'n sie nicht auf mich?
Allmutter Erde, Sonne, die du alles schaust,
seht ihr nicht, was ich leide, Gott von Götterhand?

Er verweilt nun bei seinem Geschick, das er voraus-
sieht, wie es ihn auch nicht unvorbereitet getroffen
hat, bei der Ursache seiner Bestrafung und der Un-
gerechtigkeit, daß er „in Sturm und Sonnenbrand
hier hängen muß, in Erz geschmiedet und gepfählt“.
Da vernimmt er einen Ton.

Ha, horch.

Klang etwas?

Witterung

unsichtbar

zog heran.

Er vermutet, Neugier triebe jemanden, ihn sich
anzusehen. Da hört er genauer

Horch, was regt sich nah und näher?

Flattern Flügel? Leis erzitternd

schwirrt die Luft von Fittichschlägen!

Schauer weckt mir was auch kommt.

Aber es sind holde Meermädchen, sie kommen
aus Mitleid durch die Luft und singen

Schaudere nicht,

freundlich gesonnen ist unsere Schar.

Hurtiger Flügelschlag
trug uns zum Bergesgrat.

Mühsam erhielten wir
Urlaub von unserem Vater,
fuhren in hurtigem Fluge
durch die Lüfte zu dir.

Dröhnende Hammerschläge
tönten hinab in die Grotten des Grundes,
schlugen zu Boden der Mädchen
züchtiges schüchternes Zagen,
und wir bestiegen den fittichgetragenen Wagen.

Da hat die Phantasie des Dichters das große schauerliche Naturbild gesehen, gesehen was der Titan anruft, der Götterfeind, der sich an das unpersönliche Göttliche wendet, das im Elemente trotz allen Götterpersonen empfunden wird, reiner und göttlicher als sie. Und doch dramatisiert er eine Göttergeschichte, und wenn wir eben noch das heitere Wellengekräusel im Sonnenlichte blinken sahen, so kommen gleich die Mädchen, die doch nichts sind als diese beseelten und verkörperten Wellen; nachher kommt Okeanos selbst, das Weltmeer als Titan verkörpert. Die Disharmonie, die unser Verstand hier wahrnimmt, schwindet dem, der sich an hellenischen Glauben mit seinen Widersprüchen gewöhnt hat. Die Athener werden auch keinen Anstoß genommen haben, wenn der Dichter die Meermädchen, die er nicht einzeln fliegen lassen kann, zumal sie tanzen sollen, auf einen Wagen

setzt, der durch die Luft fahren soll, selbst beflügelt, während er auf die Bühne geschoben wird.

So haben wir gleich auch eine Probe von der Kühnheit des Regisseurs Aischylos und von der Folgsamkeit seines Publikums. Auf diese Naivität hätte Euripides nicht mehr rechnen können, hätte es freilich auch nicht gewollt. Das großartige Naturempfinden aber hat kein Hellene gehabt, kein Mensch überhaupt bis auf Dante, der selbst in die kalte und farblose theologische Abstraktion sinnliches Leben zu bringen vermochte.

Mann ist dieser Dichter, Mann durch und durch. „Ein liebendes Weib habe ich nie gedichtet“, läßt ihn Aristophanes sagen. Nicht, daß er die Frau mißachtet hätte wie Pindar; die Herrscherin, die Mutter, Klytaimestra in ihrer grausen Größe, Kassandra in der Weichheit ihres wunden Herzens hat er uns vorgeführt; er hat auch die Heiligkeit der Ehe und den Zauber Aphrodites gewürdigt: aber die Konflikte der Erotik ließ er beiseite.

Männlich ist auch seine Sprache. Er hat sie immer mehr athenisch gemacht, das ist nicht sein geringstes Verdienst; das Ionische war ihm zu weich. Ringen mußte er noch, aber er ist Meister geworden, er hat sogar in den langen Reden des Prometheus Formen der lebendigen Rede zugelassen, die man sonst noch vermied, und die Gerichtsszene der Eumeniden so stark herabgetönt, daß sie sich mit der Wildheit der Erinyen schlecht verträgt. Im ganzen

ist seine Rede gar nicht schwer verständlich, wenn man sich nur an den reichen Schmuck der Beiwörter, Metaphern und Zusammensetzungen und an den archaischen Wortschatz gewöhnt hat. Streng ist sein Versbau, majestätisch rauschen seine unvergleichlich wohllautenden Lieder, klangvoll und abwechslungsreich und doch so durchsichtigen Baues, daß man selten eine Metrik nötig hat, um dem Rhythmus zu folgen, der sich dem Ohre einprägt, so daß er fortklingt, auch wenn die Worte nicht mehr im Gedächtnisse haften.

Alles hat den Zug der schlichten, echten, männlichen Größe, auch sein Glaube, den seinem Volke als Lehrer zu verkünden er sich berufen fühlt, ohne aufdringlich zu belehren, wie es Euripides tut, wie er denn Sentenzen zu drechseln noch wenig beflissen ist. Es ist der Glaube an den allmächtigen gerechten Gott, den er im Alter wie in der Jugend bekennt; Zeus ist sein Name, aber auf den kommt ihm nichts an. Über sein Verhältnis zu den Götterpersonen des Kultus und des Mythos macht er sich keine Gedanken, weil er diese Rätsel nicht lösen kann; aber er scheut im Einzelfalle keine Kritik und hat dafür keine Entschuldigung, daß Apollon den Achilleus erschöß und dem Orestes den Muttermord gebot. Der Mensch hat seinen freien Willen und bereitet sich durch seine Taten selbst sein Geschick, denn es gibt eine Gerechtigkeit, strafend und lohnend. Wohl wirken die Sünden der Väter im Geschicke

der Kinder nach, aber das ist das Erbteil, das sie in ihrem Wesen empfangen haben, und das Fortzeugen ungesühnter Schuld. Mit Leidenschaft verwirft er ausdrücklich den Glauben an den Götterneid, den zu großes Glück hervorruft, den Glauben des oft so rationalistischen Herodotos. Mit der ionischen Philosophie hat er so wenig Verbindung wie mit der westhellenischen Mystik; dafür war er ein rechter Athener. Wie er zu den politischen Kämpfen seines Volkes stand, ist zur Orestie dargelegt. Keine Spur davon, daß er am Staatsleben tätig Teil nahm, aber politisches Urteil besaß er und gab es auch ab, stolz auf sein Volk und die Freiheit aber frei von Chauvinismus, gehorsam der Verfassung aber Feind allen Versuchen, die Autorität des Staates, Zucht und Ordnung zu untergraben, ganz wie es von einem tüchtigen Soldaten zu erwarten war.

Alle Züge seines Wesens fügen sich leicht zu einem Bilde. Etwas besonderes bleibt, daß ihn sein Genius früh dazu trieb, das Handwerk des tragischen Dichters zu ergreifen. Wenn er das aber ward, so lag es auch in seiner Natur, daß er in die Tragödie Handlung brachte, an der es ihr noch fast ganz fehlte. Brachte er doch erst einen Helfer, den zweiten Schauspieler auf die Bühne. Leicht hat er sich nicht durchgesetzt, 16 Jahre mußte er auf den ersten Sieg warten; so mag er auch noch manches Werk der alten Art verfaßt haben. Schon vor ihm war der Chor auch in anderen Masken als der der

Satyrn aufgetreten, mochte sich durchgesetzt haben, daß deren drei waren. Stoffe aus der Heldensage waren damit gegeben; daß bald drei verschiedene vor dem Satyrspiele¹⁾ behandelt wurden, bald ein Zusammenhang zwischen den dreien oder auch zweien²⁾ von ihnen vorhanden war, ist auch glaublich. Die Formen mag er also übernommen haben, Leben aber kam erst durch ihn hinein. Zum Glück besitzen wir ein Werk, das sich durch zahlreiche Beobachtungen am Großen und Kleinen als das des Anfängers erkennen läßt, offenbar durch Jahre von den übrigen getrennt, demnach mindestens älter als der Zug des Xerxes³⁾. Der Chor ist noch der eigentlich Handelnde, und da er aus den Danaiden besteht,

1) Besonders schmerzlich empfinden wir, daß wir von seinen Satyrspielen kaum einen Schimmer kennen, denn wir dürfen bei ihm denselben frischen und derben Humor erwarten, der uns auf den Vasenbildern seiner Zeit entzückt.

2) Es ist sehr wohl möglich, daß manchmal nur zwei Tragödien unter den vier zusammen aufgeführten Stücken inhaltlich zusammenhängen, z. B. kann man sich zu Memnon und Psychostasie kaum ein drittes Stück denken. Das Satyrspiel wird vollends nur selten in einem immer nur losen Zusammenhange mit den Tragödien gestanden haben, wenn Aischylos auch in der Orestie Sorge getragen hat, auf den Proteus vorauszuweisen.

3) In Argos weiß der Dichter Bescheid; die Ägypter setzen voraus, daß der König wie bei ihnen absoluter Herr sei, aber er muß das Volk befragen. Argos war

deren nach der Sage fünfzig sind, zu denen hier am Ende noch ebenso viele Dienerinnen treten, so war der Chor noch ganz etwas anderes, als wie ihn Sophokles vorfand, der die 12 auf 15 erhöhte, die wir auch im Agamemnon finden. Den breitesten Raum nehmen in dem erhaltenen Anfangsstück einer Tetralogie noch Lieder ein, Danaos steht zu seinen Töchtern noch ganz so wie der Silen zu den Satyrn, aber gegen den Schluß bietet der Dichter ein so wildbewegtes Schauspiel, setzt eine Masse von Menschen in Bewegung, wie sie später unerhört ist. Die Mädchen sind auf einen heiligen Hügel geflüchtet, eine Horde wilder Ägypter und Neger stürmt auf sie ein, drohende, höhnende Lieder mischen sich mit den Hilferufen der Danaiden, da kommt der König von Argos, natürlich mit einer bewaffneten Macht, vor der die Angreifer ihre Beute fahren lassen müssen, und hier kommt es zu einem lebhaften Dialog zwischen dem Könige und dem ägyptischen Herold, und als der Chor am Ende in die sichere Stadt abzieht, treten die Dienerinnen hinzu, so daß auch hier dem

nämlich Demokratie schon früher als Athen gewesen und namentlich sein Volksgericht, selbst von der Sage verherrlicht, kam auch bei Aischylos in dem letzten Drama der Trilogie vor. Daß er auf die Verhältnisse der Gegenwart Bezug genommen hätte, ist eine Annahme, die man früher zu einem unmöglichen Zeitansatz verwandt hat, wohl aber kann eine kürzlich geäußerte Vermutung zutreffen, die das Drama noch vor Marathon rückt.

Auge ein verschlungener Reigen, dem Ohre zwei Chöre, zuletzt ein Finale von allen geboten wird.

Deutlich wird, was der Dramatiker will und kann, wenn er auch noch nicht ganz erreicht, die Lieder eines Maskenchores in Handlung umzusetzen. Wahrscheinlich hatte Phrynichos vor ihm denselben Stoff behandelt¹⁾, den er eben durch die Dramatik überwand. Nachweislich hat ihm derselbe die Anregung zu den Persern gegeben (oben S. 27), in die er schon dadurch Leben bringt, daß wir in dem ersten Teile die bange Erwartung und nachher durch Zwischenrede der Königin die pathetische Wirkung des Botenberichtes teilen. Dann aber folgt in einem zweiten Akte überraschend ein Bühnenbild, das die Athener staunen und schauern machen mußte: aus dem Grabe (von dem wir nichts wußten; der Chor war gekommen, um sich in das Rathaus zu setzen; jetzt ist das ein Grabbau) steigt der Schatten des alten Dareios oder vielmehr er selbst, wie er im Jenseits fortlebt, empor, und der Chor, die persischen Großen, werfen sich vor ihm in den Staub, während seine Gattin, die erhabene Königinmutter, in Trauer und Tränen zu ihm aufschaut. In lebhaften Trochäen reden sie miteinander; dann gibt der große König seine Weisungen. Er verschwindet; die Königin geht ab, und nach einem ruhigen Liede folgt ein

¹⁾ Zwei Titel, Ägypter und Danaiden werden auch von Phrynichos angeführt; das deutet auf dies Verhältnis.

dritter Akt, ganz von Gesang gefüllt, der vor der Stadt spielen müßte, wenn wir nach dem Orte fragten. Der geschlagene Xerxes kehrt zurück und wird unter Klagen in die Stadt zu seinem Schlosse geleitet. Eine Tragödie können wir dies Spiel freilich nicht nennen; Sophokles und Euripides haben auch nichts derart mehr versucht, aber die theatralische Wirkung muß gewaltig gewesen sein. Was wir am meisten bewundern ist das Fehlen von jeder Ruhmredigkeit¹⁾ und jedem Zeichen von Haß gegen die Feinde, deren Unglück Xerxes in seiner Überhebung verschuldet hat. Die Macht des asiatischen Reiches bleibt unerschüttert, wie sie es war, und der Dichter, weit entfernt zum Kriege zu schüren, läßt die Mahnungen des Dareios auch auf seine Hörer wirken. In der Tat waren die Beziehungen zu den Persern damals friedlich, was dem Ausbau des attischen Reiches zu statten kam. Imponieren aber muß, daß Dareios in so erhabener Größe von dem Athener eingeführt wird, der bei Marathon gefochten hatte²⁾.

¹⁾ Es ist wohlthuend, daß die Schlachtbeschreibung offenbar nicht mehr will, als dem Volke das ins Gedächtnis rufen, was jeder nur zum kleinsten Teile als eigenes Erlebnis kannte. Themistokles, der damals durch den Ostrakismus aus der Stadt verwiesen in Argos lebte, erhält die verdiente Anerkennung für seine listige Sendung an Xerxes, nicht mehr. Wir wissen, wieviel mehr er verdiente, welche Verkehrtheit also, schon das Gesagte für zu viel zu halten.

²⁾ Wir wissen heute vornehmlich durch ihn selbst, daß Dareios der größte Perser gewesen ist; in Aischylos

Die Perser hat sich Hieron in Syrakus aufführen lassen, als er den Dichter berufen hatte, ihm ein Festspiel zur Einweihung der Stadt Aitna zu machen, die er gegründet hatte. Man verlangte also immer noch nicht von einer Tragödie, was Aristoteles oder wir uns bei dem Namen denken. Die Reise hat dem Dichter Kraft und Mut gegeben mehr zu wagen. Zwar das erhaltene erste Stück der Prometheus-trilogie hat nach der oben berührten grandiosen Exposition nur in dem Schlusse wieder ein kühnes Bühnenbild; der gekreuzigte Titan mit dem Chore versinkt unter Blitz und Donner in die Erde. Was dazwischen liegt, ermüdet durch Reden, die keinen Fortschritt für die Handlung bringen. Man spürt, daß der Stoff gedehnt werden mußte, um drei Stücke zu füllen; viel Handlung kann auch in

sind da die Erinnerungen seiner Jugend lebendig, da die Persermacht Asien festhielt, Milet zerstörte, den Bosphorus überbrückte, Thrakien unterwarf, unaufhaltsam weiter vordringend. Ihm schien nur der Unverstand und Frevelmut des Xerxes, der die Gotteshäuser verbrannte und ungewarnt durch Marathon mit den freien Hellenen anband, den Rückschlag verschuldet zu haben. Die Tüchtigkeit der Perser kannte der Dichter aus eignen Kämpfen. Er war offenbar gegen die Fortsetzung des Angriffkrieges gegen Asien, hat ja auch später die ägyptische Expedition verworfen. Perikles, der die Kosten der Aufführung für die Perser bestritt, war noch kein Parteiführer, aber später sind die beiden gleichen Sinnes gewesen.

den späteren nicht gewesen sein. Daran war Überfluß, als Aischylos die Geschichte von Laios Ödipus und dessen Söhnen zu dramatisieren wagte. Aber von dem allein erhaltenen Schlußstück besteht der letzte Teil nur aus Liedern, den Persern vergleichbar, und in dem ersten überwiegen auch wie dort sehr schöne durch kleine Zwischengesänge belebte Reden. Szenisch wirkt nur der Eingang: da finden wir zum ersten Male eine große gestellte Gruppe, den König vor seinem Heere. Das hat imponiert, denn Sophokles hat danach den Eingang seines Ödipus gestaltet. Nicht minderen Eindruck wird das ungeordnete Hereinstürmen des Chores gemacht haben, der Mädchen, die außer sich vor Angst zu den Altären auf der Burg flüchten, weil der Feind zum Sturme schreitet, von dem wir durch diesen Reflex ein Bild erhalten. Nur in einer kurzen Szene ist echte Tragik, als Eteokles, des eignen Unterganges sicher, sich zum Bruderkampfe entschließt. In dieser Person wird zum ersten Male der Versuch gemacht, einen Mensehen zu charakterisieren, also mehr zu geben, als was die überlieferte Fabel von selbst darbot, denn in ihm kämpfen der Mut mit der Todesahnung und die Scheu vor dem Brudermorde mit der Pflicht die Vaterstadt zu rächen. Das sagt er nicht, kann er gar nicht sagen, aber der Dichter hat erreicht, daß wir es durchfühlen, und erst so wird Eteokles ein Mensch, dem wir als solchem unsere Teilnahme schenken.

Immer noch ein weiter Weg zur Orestie. Wunderbar, wie der Dichter in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens gewachsen ist. Die Errichtung der neuen Bühne, die Vermehrung der Schauspieler, aber sicherlich auch das Auftreten des glücklichen Mitbewerbers Sophokles werden dazu geholfen haben; aber Aischylos kam nun in das sechste Jahrzehnt seines Lebens. In diese Zeit fallen wahrscheinlich die Tragödien von Memnons Tod und Bestattung, jene olympische Szene, die als Bühnenbild einen Bildhauer zur Nachahmung reizte¹⁾, fällt die Lykurgie, die dem Euripides für die Bakchen Anregung gab, und der kühnste Versuch, sowohl die Odyssee²⁾ wie den letzten und schönsten Teil der Ilias zu dramatisieren, dies ein Werk, das lange zu seinen populärsten gehörte³⁾, sein erstes Stück vornehmlich durch die Klagen des Achilleus um den geliebten Patroklos (denn die homerische Freundschaft war in das Erotische umgedichtet). Den Chor des zweiten Stückes, das Hektors Tod behandelt haben muß, bildeten die Nereiden, die mit Thetis dem

¹⁾ Statuengruppe des Lykios in Olympia, Pausanias V 22, 2.

²⁾ Psychagogen, Penelope, Ostologen, als Satyrspiel Kirke. Fr. 273 zeigt, daß die Beschwörung des Teiresias an einem See erfolgte, also bei Kyme am Avernersee: das beweist die Abfassung nach der sizilischen Reise.

³⁾ Ennius hat in dem Drama, das er nach dem Schlußstücke benannte, die ganze Trilogie zusammengezogen.

Achilleus die neuen Waffen brachten: so war für die schönste Abwechslung in der Maske des Chores gesorgt. Im dritten Stück sah man schon im Prologe den trostlosen Achilleus im Zelte sitzen; Hermes brachte ihm den Befehl, Hektors Leiche auszuliefern. Dann kam Priamos mit einem troischen Chore, um die Leiche Hektors auszulösen; mit Gold beladene Wagen folgten, denn der Dichter hatte dem Homer (Ilias 22, 351) mißverstehend entnommen, daß der Leichnam mit Gold aufgewogen wäre. Und die Troer sangen und tanzten, und der alte Priamos bat und bat, Achilleus aber blieb lange stumm und hart, bis er endlich dem Gebote der Götter gehorchte und das Lösegeld nahm. Gerade dieses Schweigen hat den stärksten Eindruck gemacht; es entsprach dem Verhalten des Achilleus im ersten Drama gegenüber den Bitten der Achäer und seiner Myrmidonen — da hatte er sich nicht weiter überwunden als den Patroklos zu schicken, und es hatte sich bitter gerächt. Fast scheint es, als hätte sich hier ein Charakter in drei Dramen individuell dargestellt, aber hüten wir uns zu viel zu erträumen. Denn selbst die Klytimestra der Orestie, so lebendig sie in ihrer Größe vor uns steht, ist doch nicht in höherem Grade individualisiert, als der Mythos von selbst an die Hand gab¹⁾. Gegebene Geschichten zu dramatisieren, so

¹⁾ Wo sie heuchelt, Agam. 855, wird es durch arge Übertreibung ziemlich naiv kenntlich gemacht, und 338 spricht sie Warnungen aus, die in ihren Mund wirklich nicht passen.

hat dieser Dichter seine Aufgabe gefaßt und hat sich gern an Stoffe gehalten, die bereits poetisch behandelt waren¹⁾. Dabei hat er freilich sich immer freier bewegen gelernt, seine Kunst ist immer noch gewachsen, er war noch nicht fertig, als ihn der Tod 455/54 auf einer zweiten Reise nach Sizilien abrief.

Ein feines Kunsturteil sagt, er gehe nicht darauf aus, die Zuschauer zu täuschen, d. h. durch den Schein der Wirklichkeit zu befangen, wie seine Nachfolger, und wie es Gorgias von dem Tragiker verlangt (oben S. 65), sondern ihn durch Überraschung hinzureißen. Also er wendet sich nicht an den Verstand mit den Künsten der Überredung, sondern bringt so starke sinnliche Reize, daß sie ohne viel Worte überwältigen. Wer so urteilte, hatte den rechten Eindruck von den reichen Bühnenbildern empfangen, von so etwas wie der Erscheinung des Dareios in den Persern, dem delphischen Vorspiel und dem Zaubertanz der Eumeniden. Zumal die

¹⁾ Nur wenig scheint aus der Volkssage genommen zu sein wie das Märchen von Glaukos dem Meerdämon; auch die Heliaden konnten wohl nur in einem hesiodischen Gedichte eben erwähnt sein. Das Drama ist nach der sizilischen Reise gedichtet, da der Chor von der Adria erzählte, also den Po als den Eridanos betrachtete, in den Phaethon stürzte. Attisch ist nicht viel, Herakleiden, Kerkyon, Oreithyia, dies alles Lokalsagen, die letzte stadttathenisch, den Vasenmalern vertraut. Auffällig fehlen Herakles und Theseus in den Tragödien ganz, an denen die Maler ganz besondere Freude haben.

Dramenschlüsse sind auf solche Effekte hin angelegt, im stärksten Gegensatze zu den Nachfolgern. Der erste Tragiker, der aus den Chortänzen ein wirkliches Drama machte, ist der am meisten theatralische, er wirkt durch das was er den Zuschauern vor die Augen führt. Er war eben Schauspieler wie Shakespeare. Schon Aristoteles schätzt diese Künste gering, weil sie in den gelesenen Dramen wenig zur Geltung kommen. Das Theater aber büßte immer mehr die Möglichkeit ein, Massen auf die Bühne zu bringen. Tanzkunst und Chorgesang gingen immer mehr zurück; damit trat der alte Meister in den Schatten. Unschätzbar ist der Verlust seiner Melodien, aber da entschädigt der unvergleichliche Wohllaut der Rhythmen und der Sprache, und wenn die Musik wohl schon nach zwei Menschenaltern primitiv erschien, sind dafür die Worte niemals bloß leere Klänge wie bei den Späteren, als sie sich der anspruchsvoller gewordenen Kunst unterwerfen. Gerade in den Liedern spricht der Lehrer am vernehmlichsten zu seinem Volke, und so hat sich dieser strenge altathenische Mann in seinem typischen und individuellen Charakter deutlicher selbst offenbart als irgend eins seiner Geschöpfe. Vom vierten Jahrhundert v. Chr. bis zum neunzehnten n. Chr. hat ihn niemand recht gewürdigt: jetzt hat er den Thron wieder eingenommen, auf dem ihn Aristophanes im Totenreiche sitzen läßt. Auch Shakespeare wird es gemacht haben wie Sophokles

und statt mit ihm zu streiten dem alten Meister huldigend den Ehrenplatz gelassen haben.

SOPHOKLES hat sein Leben lang bei seinen Athenern den größten Beifall gefunden; 18 mal, also mit 72 Dramen hat er an den Dionysien gesiegt, das ist weit mehr als die Hälfte von allen, die er verfaßt hat, und die übrigen sollen den zweiten Preis erhalten haben, manche auch an den Lenäen gesiegt. Keiner konnte gegen ihn aufkommen, am wenigsten Euripides. Nach seinem Tode änderte sich das; Euripides ward „der Tragiker“ und ward unverhältnismäßig mehr gespielt und gelesen. Erst der Klassizismus des 19. Jahrhunderts erhob Sophokles zu seinem Idealdichter neben Homer, und Antigone zum Ideal der Tragödie. Was man in den Dichter hineinsah, hat Platen in ein Sonnet gefaßt.

Dir ists, o frommer Sophokles, gelungen
den Punkt zu schaun, wo Gott und Mensch sich
scheidet,
und was in ird'sche Worte du gekleidet,
das ward vom Himmel aus dir vorgesungen.

Du bist ins Innere dieser Welt gedrungen
und kennst zugleich, was auf der Fläche weidet,
was nur ein Menschenbusen hofft und leidet,
du sprachst es aus mit deinen tausend Zungen.

Nie bist du kühl zur Nüchternheit versunken,
 du sprühstest in erhabener Verschwendung
 der goldnen Flammen lichte, dichte Funken.

An dich erging die heil'ge große Sendung,
 du hast den Rausch der Poesie getrunken
 und schimmerst nun in strahlender Vollendung.

In den 40er Jahren kam in der Statue von Terracina ein Porträt des Sophokles zutage, das dem Ideal des Dichters entsprach, denn es zeigt den typisch schönen Athener¹⁾. Von dem Geiste des Tragikers hat der Künstler nichts zu geben versucht, der in der demosthenischen Zeit vor die Aufgabe gestellt war, die Ehrenstatue zu machen. Wir kennen jetzt ein älteres Porträt, das wohl gleich nach dem Tode gearbeitet ist, also dem späteren Künstler die leibhaften Züge darbot; es liegt auch in ihm wenig, doch ist die regelmäßige Schönheit vom Alter kaum beeinträchtigt. Ein individuelles Bild seines Leibes besitzen wir nicht; aber danach verlangt die Apotheose auch nicht. In das Griechentum, dessen Prophet Ernst Curtius gewesen ist, gehörte der Sophokles von Terracina, und wenn die Textkritiker in seinen Versen etwas fanden, das ihren Vorstellungen von

¹⁾ Der Einfall, die Statue zu einem Solon umzubenennen, braucht nicht ernst genommen zu werden. Übrigens gehören alle erhaltenen Porträts des Sophokles in die Römerzeit.

absoluter Vollkommenheit nicht entsprach, so betrachteten sie als ausgemacht, daß er das nicht gesagt hätte, und wetteiferten durch Schneiden und Brennen die Vollkommenheit herzustellen. Damit hat die Wissenschaft aufgeräumt und bemüht sich durch den Dunstkreis der Verhimmelung zu dringen, den Dichter in seinem wahren Lichte zu zeigen, und wenn sie den beiden andern Tragikern zu ihrem Rechte verhilft, so wird er dabei nicht zu kurz kommen. Gestorben ist freilich die klassizistische Anschauung von ihm durchaus nicht; die Schule bevorzugt ihn noch unverhältnismäßig, die Antigone war mindestens in vielen Mädchenschulen obligatorische Lektüre, und wenn dadurch der Dichter am bekanntesten ist, so hat er auch das harte Los des Schulschriftstellers erfahren, Trivialisierung und Mißdeutung aus sentimentaler oder moralischer oder ästhetischer Tendenz.

Die Wissenschaft hat es nicht leicht; wir sind für die Kenntnis seiner Kunst so gut wie ausschließlich auf die erhaltenen sieben Tragödien angewiesen, eine Schulauswahl; hinzugetreten ist jüngst der kostbare Rest eines Satyrspieles, aber von keiner einzigen verlorenen Tragödie können wir uns eine Vorstellung des Aufbaus machen. Von Aischylos haben wir zwar auch nicht mehr, aber er ist ungleich faßbarer. Allgemeine Schlüsse lassen sich bei einem so überaus fruchtbaren und vielseitigen Dichter nur mit dem Bewußtsein ziehen, daß sie höchst unvollkommen

bleiben müssen, und ein Gesamtbild der dichterischen Persönlichkeit läßt sich nicht geben. Einen gewissen Ersatz aber haben wir darin, daß uns über das Leben des Sophokles mancherlei bekannt ist, auch dies in scharfem Gegensatz zu Euripides.

Er stammte aus gut bürgerlicher Familie; sein Vater hatte eine Waffenfabrik gehabt, unweit der Stadt in einer kleinen Gemeinde, die erst Kleisthenes geschaffen und nach dem „Hügel“ Kolonos benannt hatte¹⁾. Auf dem lagen Heiligtümer, die nur für die Leute von Kolonos Bedeutung hatten, uns aber durch das letzte Werk des Sophokles vertraut sind. Wichtiger war, daß der staatliche Turnplatz der Akademie in der Gemarkung lag. Bis zu ihr reichte später die Vorstadt; aber Sophokles ist wenigstens noch in ländlicher Umgebung aufgewachsen und hat die Nachtigallen in dem Busche schlagen gehört, in dem er den Ödipus sich verstecken läßt. Jetzt liegt der Kolonos im Bereiche der Schienengleise des Hauptbahnhofs, Busch und Poesie sind verschwunden. Die Akademie hat außer ihrem Namen keine Spur hinterlassen. Aufgewachsen ist der Sohn des Fabrikanten durchaus wie die Kinder der besten Gesellschaft, zu der er sich immer gehalten hat. Der ererbte Wohlstand überhob ihn des Zwanges,

1) Da das Familienbegräbnis in einer beträchtlich entfernten Gemeinde lag, war der Vater wohl in die Nähe der Stadt verzogen, weil es für die Fabrik praktisch war.

sich Erwerb zu suchen; die Kunst, der er sich widmete, war bei seinen Erfolgen auch einträglich. Aber er hat auch Ehrenämter des Staates häufig bekleidet. Daß er die volle Bildung, die in seiner Jugend erreichbar war, genossen und die entsprechenden Vergnügungen mitgemacht hat, bedarf keines Beweises. Das Reiten gehörte dazu, und er hat die Neigung für diesen Sport bewahrt; ohne Zweifel hat er als Reiter gedient. Da er 495/94 geboren ist, hat er die persische Invasion, die Befreiung der verwüsteten Stadt und die Reichsgründung zwar noch nicht als Erwachsener, aber doch schon mit voller Empfänglichkeit erlebt. Wir dürfen der Nachricht trauen, daß er in einem Chor zum Siegesfeste für die Schlacht bei Salamis getanzt hat, ein schmucker, in den Künsten geübter Knabe. Dann müssen Dienstjahre im Felde gefolgt sein; 468 erhielt er den ersten Chor und überwand sogleich den alten Meister Aischylos; um Erfolg zu ringen wie die beiden andern hat er nicht gebraucht. Die Bürgerschaft war auf den Ausgang dieser Konkurrenz so gespannt, daß sie das Richteramt dem Feldherrnkollegium, also den höchsten Beamten übertrug. An Aischylos hatte er sich natürlich gebildet, was kein persönliches Verhältnis einschließt. Er ging auch gleich andere Wege. Sein Versbau und die Verteilung der Rede auf die Verse weicht von den beiden andern ab, und er erlaubt sich ionische Wortformen, die jene verschmähen. Ion von Chios, Achaios von Eretria, die eine Reihe

Jahre nach ihm als Tragiker auftraten, scheinen seiner Weise näher gestanden zu haben als die beiden Athener. Dafür ist er nicht wie sie auch außerhalb der Vaterstadt tätig gewesen. Die weite Welt und ihre Wunder, die Sitten der fremden Völker kennen zu lernen hat ihn nicht gereizt¹⁾, obwohl er dem Herodotos nahe getreten sein soll. Von der vielseitigen Bildung, die aus Ionien herüberkam, von Sophistik und Rhetorik, ist er ganz unberührt, auch auf die bildenden Künste fällt kaum eine Hindeutung.

Die Einführung des dritten Schauspielers, die er bewirkte, wird er schwerlich persönlich beim Volke durchgesetzt haben; dazu war er wohl noch zu jung. Aber im Staatsdienste mußte er sich vielfach bewährt haben, als er 443/2 Obmann der Hellenotamien ward, so etwas wie Reichsschatzsekretär. Es war ein sehr wichtiges Jahr, denn es brachte eine neue Schätzung der Tribute, die erste nach dem Frieden mit den Peloponnesiern, und nur ein Anhänger der perikleischen Politik konnte dazu gewählt werden; außerdem liegt darin, daß er selbst in der höchsten Steuerklasse war. Zwei Jahre darauf war er Feldherr im Kriege mit Samos. Ein militärisches Kommando hat ihm Perikles nicht anvertraut, wohl aber

¹⁾ Sein Triptolemos fuhr allerdings über die ganze Erde, weil er den Ackerbau, Demeters Gabe, zu verbreiten gesandt war. Da mußten ferne Orte erwähnt werden, es wird aber auch die geographische Ungenauigkeit getadelt.

eine diplomatische Sendung in die wichtigste Bundesstadt Chios, und der geistreiche Tragiker Ion, bei dem er zu Gast war, berichtet anmutig über ihren Verkehr, gibt aber das Urteil ab, daß seine staatsmännischen Leistungen nicht über den Durchschnitt hinausgingen. Weiter begegnet sein Name nicht in der Politik, aber das Vertrauen des Volkes behielt er und ist noch 412/11 in das höchste Amt berufen worden, das die Athener nach dem sizilischen Unglück einsetzten, hat aber der oligarchischen Revolution keinen Widerstand geleistet.

Er bekleidete das Priestertum eines der vielen Heroen, die zwar keine große Bedeutung hatten, aber von denen Kranke im Tempelschlaf Hilfe zu erhalten hofften. Das kleine Heiligtum ist zwischen Areopag und Pnyx aufgefunden. Als im Jahre 420 Asklepios als Gott in Gestalt einer heiligen Schlange aus Epidauros in Athen einzog¹⁾, hat Sophokles ihn in

1) Ganz so ist im Jahre 293 der Gott als Schlange auf der Tiberinsel Roms eingezogen und hat seine Wunder getan, bis ihn der heilige Bartholomäus ablöste. Das athenische Heiligtum war ganz verschüttet; bei der Aufdeckung ist auch die heilige Quelle zutage getreten, die zu jedem Asklepiosheiligtum gehört und natürlich Heilkraft hat, wobei an physikalische Wirkung nicht zu denken ist. Sie gibt schlechtes brackiges Wasser und ist auch im Altertum nicht besser gewesen (Xenophon Memor. III 13, 3); aber es scheint wieder zu helfen. Ich traf 1890 in der Morgenfrühe und Einsamkeit eine alte Frau, die sich bemühte, von dem Wasser, das an

diesem Heiligtum aufgenommen und dann für den Kult in dem großen Bezirke, den der neue Gott am Burg-
 abhang neben dem Theater erhielt, das Kultlied
 verfaßt, das Jahrhunderte lang gesungen ward. Die
 Stiftung, zu der der Anstoß von privater Seite aus-
 ging, ist ein Beleg für die Welle der Gläubigkeit,
 die in den Jahren nach der großen Pest über Athen
 hinging. Perikles, der Freund von Anaxagoras und
 Protagoras, hatte sich von einer Sonnenfinsternis nicht
 beirren lassen und bei den großen Bauten auf der
 Burg zugunsten des Profanbaus der Propyläen die
 Bedenklichkeiten der Wahrsager nicht geachtet.
 Wenn Sophokles dem Asklepios gehuldigt hat, so
 hat er an die Heilungen geglaubt, die der Gott den
 Gläubigen in ihrem Schläfe gewährte. Vergessen
 ist es ihm nicht; nach seinem Tode ist er zum Lohne
 seiner Frömmigkeit als Heros verehrt worden; das
 Volk hat den Kult anerkannt und ihm den Namen
 Dexion zur Erinnerung an die Aufnahme des As-
 klepios verliehen. Für die Weltanschauung des
 Sophokles ist diese Haltung entscheidend. Daß er
 die tätige Verehrung der väterlichen Götter streng
 verlangte, zeigen seine Werke. Man hatte manche
 Stiftungen von ihm, und wir besitzen die Aufschrift
 eines Altares, die ihn als den Stifter des Kultes be-

der Wand herabrieselte, in einem Krüge aufzufangen;
 die Störung war ihr ersichtlich unwillkommen. Spen-
 derin des Segens ist jetzt die allerheiligste Gottes-
 gebärerin.

zeichnet (Anthol. Pal. VI 145). Wir haben auch einen Beleg für seine strengen Rechtsanschauungen, die in der Religion wurzeln. Er ist vor Gericht zur Unterstützung einer Schriftklage wegen Hybris, Vergewaltigung¹⁾, aufgetreten. Der Angeklagte hatte den Mann, an dem er sich vergriff, zum Selbstmord getrieben: da hat Sophokles für Todesstrafe nach dem Grundsatz der Talion plädiert. Wir wollen nicht fragen, wie er über die Acht geurteilt hat, die Protagoras und Diagoras traf.

Geheiratet hatte er früh; sein ältester Sohn gewann schon 428 den zweiten Preis als Tragiker, schwerlich beim ersten Versuche. Er hat dann noch eine zweite Frau gehabt, ob Ehefrau, ist nicht sicher, da sie eine Fremde gewesen sein soll, und es gibt mehr unkontrollierbare Geschichten über seine späten Liebschaften. Die Familie hat fortbestanden, trieb auch das Dichten weiter. Noch im ersten Jahrhundert v. Chr. ist ein Nachkomme Sophokles, Sophokles S., in Bötien als Tragiker erfolgreich tätig. Daß zwischen den Söhnen aus verschiedenen Ehen nicht immer alles glatt ging und neben dem Kummer um das

¹⁾ Das Wort ist unübersetzbar, da neben der Tat der Vergewaltigung die Gesinnung darin liegt, die keinerlei Rücksicht kennt. „Die Hybris erzeugt den Tyrannen,“ heißt es im Ödipus 874, wo diese der Sophrosyne entgegengesetzte Sinnesart nach ihren verschiedenen Seiten geschildert wird. Zur Tyrannis führt sie, wenn sie sich im Staate betätigt.

Vaterland auch häuslicher Verdruß die letzten Tage des 90jährigen, immer noch schaffenskräftigen Dichters verdüsterten, glaubt man gern, auch wenn man den Fabeln kein Gewicht beilegt. Gestorben ist er Anfang 405, nachdem er noch dem Tode des Euripides Ehre erwiesen hatte; im Leben können sie einander nicht nahe gekommen sein. Athen trauerte um seinen Liebling, und selbst der Feind öffnete den Ring der Belagerung und ließ den Leichenzug zu dem Erbbegräbnis durch.

Es ist bemerkenswert, daß sich von Sophokles Aussprüche über seine Kunst erhalten haben, Kritiken der beiden anderen Tragiker und eine Selbstkritik, dies bei einem antiken Schriftsteller unerhört. Dem Aischylos warf er vor, daß er das Richtige unbewußt schüfe, was unser Berichtstatter vom Dichten im Weinrausche versteht, sicherlich mit jener Mißdeutung der dionysischen Ekstase, die nur zu verbreitet ist, während Sophokles sich ihr gegenüber auf seine bewußte Kunst etwas zu Gute tat. „Er kannte die Bretter“, sagt Goethe; wer so fruchtbar war, mußte über Künste verfügen, deren Wirksamkeit ihm die Praxis bestätigte, und wer das Publikum immer befriedigt, wird es selten auf neue Wege führen; Euripides, so sehr er ein Mann des Wissens war, hat das schlecht verstanden. Ihm warf Sophokles vor, daß er die Menschen darstellte, wie sie sind, er dagegen, wie man sie darstellen soll, also in der heroischen Haltung. Das ist kein Idealisieren, sondern

die Einhaltung eines mit der Gattung gegebenen Stiles. Sophokles hat in diesem Stile auch niedere Personen charakteristisch einzuführen gewußt, was Euripides nicht tut; dafür sind dessen Heroen oft genug nur zu gewöhnliche Menschen. Nimmt man beides zusammen, so sieht man, daß Sophokles von dem ungestümen Drange des Genies wenig hielt; mit Shakespeare und dem jungen Goethe würde er wenig sympathisieren, viel eher mit Racine und Calderon, und bei diesen würde er auch die durchgehende heroische Stilisierung finden. Es ist begreiflich, daß ihn der Klassizismus vorzog. Seine Selbstkritik geht auf den Stil. Er habe zuerst an der prunkvollen Erhabenheit des Aischylos Gefallen gehabt, bis er ihrer satt ward, dann mußte er die herbe und verkünstelte eigene Manier überwinden, um den richtigen Ausdruck des inneren Wesens (des Ethos) herauszubringen. Auch dies zeigt, wie bewußt er arbeitete, aber auch daß er zuletzt mit sich zufrieden war; gern wüßte man, wann er so geredet hat¹⁾. Es schließt nicht aus, daß wir zu allen Zeiten des Harten und Gekünstelten bei ihm nicht wenig finden. An Aischylos erinnern die Tragödien kaum, wohl aber das Satyrspiel, das schon darum ein Jugendwerk sein muß; die glatten, manchmal platten Rede-

1) Wenn, wie man vermutet hat, Ion der Vermittler jenes Wortes gewesen ist, gehören die erhaltenen Tragödien, vielleicht mit Ausnahme der Antigone, dem Stile an, mit dem Sophokles zufrieden war.

figuren des Euripides fehlen überall, wohl aber stören eigensinnige Verrenkungen des Gedankens und der Sprache. Denn von gleichmäßiger Korrektheit ist er weit entfernt; darüber hat die antike Kritik sich nicht getäuscht, die auch zugibt, daß es leere Partien gab, wie sie es bei Pindar mit gleichem Rechte findet. Und wie sollte das bei der Massenproduktion anders sein.

Schauspieler mochte ein junger Mann von der gesellschaftlichen Stellung des Sophokles nicht werden, aber die Nausikaa hat er gespielt, weil er seine Kunst im Ballspiel zeigen wollte, und den Sänger Thamyras¹⁾, weil er es verstand zur Leier zu singen, was dieses Drama ausnahmsweise verlangte: beide Künste standen einem jungen eleganten Herrn vorzüglich, und daß er mit ihnen auf die Bühne trat, ist für ihn, die Athener und die Geltung des tragischen Spieles überaus bezeichnend. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß diese Fälle, die durch besondere Umstände im Gedächtnisse blieben, die einzigen waren; er hat nur das Mitspielen bald aufgegeben; aber genützt hat es ihm. Unleugbar kommt sein Dialog

¹⁾ Dies war keine leichte Rolle; Thamyras mußte am Ende wie Ödipus geblendet auf die Bühne kommen. Unser Berichterstatter meint, wegen dieses Auftretens wäre Sophokles in der bunten Halle des Marktes mit einer Leier gemalt; das ist nicht zwingend, die Leier bezeichnete den Dichter. Aber daß dort ein Portrait war, ist wichtig. Der malerische Schmuck der Halle stammte aus dem 5. Jahrhundert.

dem bewegten und natürlichen Gespräche, an das wir gewöhnt sind, am nächsten.

Über seine Kunst wage ich nicht anders zu handeln, als durch die Betrachtung der erhaltenen Dramen. Da sie durch Übersetzungen in verschiedenem Stile bekannter sind als die der beiden andern Tragiker, hoffe ich auch, es wird willkommen sein. Den ersten Platz verdienen da die Szenen, die uns das gütige Geschick vor einigen Jahren aus dem Satyrspiele „die Spürhunde“ (d. h. die Satyrn als Spürhunde) beschert hat. Carl Robert hat die glückliche Kühnheit besessen, die arg zerrissenen Fetzen zu einem scheinbaren Ganzen zurechtzustutzen, und die Verbindung von Sachkunde und dramaturgischem Geschick hat es wirklich erreicht, die Tiere, die Satyrn, in ihren tollen Sprüngen, so weit es irgend unsere heuchlerische Dezanx gestattet, lebhaft durch muntere Studenten vorzuführen, was einen überwältigenden Eindruck machte. Es darf aber nicht darüber täuschen, daß namentlich die Lieder, von denen meist nur halbe Verse erhalten sind, uns fast ganz entgehen, und was sich einigermaßen wiedergeben läßt, nur die Hälfte des Dramas ist. Wie ein echtes Satyrspiel aussah, wissen wir erst jetzt; der Kyklops des Euripides verblaßt durchaus, wie zu erwarten war. Hier fühlen wir uns wirklich im Bergwalde, und es geht wie bei Shakespeare in *Wie es euch gefällt*. Von der Natur wird kaum geredet, und doch sind wir in einem anderen Reiche und

atmen den frischen Duft des Waldes. Da sind die Halbtiere in ihrem Element, die hier zwar ihre gewöhnliche Bildung haben werden (an dem Vater Silen, dessen Rolle oben S. 26 berührt ist, wird der Ziegenbart hervorgehoben), aber sich mehr wie Hunde benehmen. Das ganze ist ein rechtes Märchenspiel; dazu hat aber Sophokles das beste getan. Ihm wird die Geschichte in epischer Fassung vorgelegen haben, irgendwie mit dem sog. homerischen Hymnus zusammenhängend, den wir in einer ganz verlotterten Überarbeitung lesen, in der nicht einmal der Schwank unter der Hülle der abgebrauchten epischen Tiraden recht herauskommt. Ich erzähle lieber die Geschichte, wie sie Sophokles vorgefunden hat. Den Hermes hat seine Mutter in dem Versteck einer Höhle auf dem arkadischen Berge Kyllene¹⁾ geboren. Der göttliche Säugling ist aus seinen Windeln geschlüpft, hat sich erst eine Schildkröte gefangen und in die Höhle geschleppt, wie deren auch heute dem Wanderer in Arkadien Massen begegnen, dann stiehlt er sich eine Rinderherde der Götter, die Apollon am Olymp²⁾

¹⁾ Die Höhle liegt wirklich dicht unter dem Gipfel; der Kyllenier heißt Hermes schon in der Ilias; natürlich wird es nicht die einzige gewesen sein, die auf seine Geburt Anspruch machte; wir kennen auch eine andere Kyllene.

²⁾ Dies ist schon eine Entstellung. Das Natürliche ist, daß entweder auch die Höhle am Olymp liegt, wo die Rinder weiden (so hat Alkaios erzählt), oder

zu hüten hat, und bringt sie so in seine Höhle¹⁾, daß er die Tiere an den Schwänzen hereinzieht, so daß ihre Tritte in verkehrte Richtung weisen. Einige Rinder schlachtet er, zieht die Därme über die Schale der Schildkröte und hat damit die Leier erfunden, die von den Griechen oft geradezu Schildkröte genannt wird, weil sie wie die des Hermes gebaut war. Apollon hat dann den Diebstahl bemerkt, den Dieb endlich in der Höhle aufgefunden, ist aber am Ende durch das Geschenk der Leier begütigt worden. Sophokles läßt den Apollon, nachdem er viele Länder vergebens abgesucht hat, im arkadischen Gebirge demjenigen einen Preis aussetzen, der ihm die Rinder nachweist, und Silen verspricht, es durch seine Kinder, die Satyrn, zu leisten. Die sehen wir dann höchst possierlich die Spuren verfolgen; sie kriechen auf allen Vieren durch den Busch, finden Rindermist, finden Fußstapfen, die leider ver-

die Kyllene ist der Götterberg Arkadiens; der hat einmal Atlas geheißen, und eine Tochter des Atlas ist die Mutter des Hermes.

¹⁾ In dem Hymnus ist das ganz verdorben; da bringt Hermes die Rinder in eine andere Höhle als die seine, die weit weg in Pylos liegt; der Rhapsode wollte die Ansprüche von Pylos auch berücksichtigen. Wenn die Rinder zum Olymp nach der Kyllene getrieben werden, braucht Apollon jemand, der ihm auf die Spur hilft. Das ist ein sekundärer Zug, wird aber von Sophokles vorgefunden sein, der sich die Freiheit nahm, an dieser Stelle die Satyrn einzusetzen.

kehrt laufen, kommen aber der Höhle näher: da schrecken sie zurück, denn aus der Tiefe klingt ein unbekannter Ton; Hermes spielt die Leier. Wie den Waldschraten die göttliche Musik unheimlich ist, wie Vater Silen sie hetzt, wie sie immer wieder den Mut verlieren, das ist eine köstliche Erfindung. Endlich pocht Silen an die Tür, da steigt die Bergfee heraus, die Kyllene, deren Bericht Sophokles zur Ergänzung des Prologes nötig hatte, um uns über die Bewohner der Höhle zu unterrichten. Sie muß zuerst die Neugier der Satyrn befriedigen, die wissen wollen, was das für eine Musik ist, und wie der Neugeborne sie „mit einem toten Tiere“ machen kann. Darüber erhalten sie Belehrung durch ein neckisches breit ausgesponnenes Rätselspiel¹⁾; dann wird es Ernst. Sie lassen sich nicht davon abbringen, daß der Kleine der Rinderdieb ist, Apollon kommt dazu — da bricht unser Papyrus ab. Kein Zweifel, daß Hermes herausgeholt ward, und da er als Wickelkind nicht wohl auftreten konnte, hat uns Kyllene auch schon anvertraut, er wäre in sechs Tagen bereits zu einem mannbaren Knaben erwachsen und wüchse

1) Das hat so gefallen, daß es Euripides in der Antiope aufnahm, wo Amphion die Leier als erster Sterblicher spielte, die er von Hermes erhalten hatte. Wir wissen davon durch die zufällig erhaltenen Verse einer lateinischen Bearbeitung. Solche Brocken muß die Wissenschaft zusammenlesen, um allmählich etwas von der verlorenen Poesie zurückzugewinnen.

immer noch. Da nun Apollon die Leier begehren und bekommen mußte, drängt sich der Schluß auf, daß Hermes eine Probe seiner Kunst zum besten gab¹⁾ und die göttlichen Brüder in Frieden und Freundschaft schieden, ebenso die Satyrn, die irgendwie aus einer für uns undeutlichen Knechtschaft befreit wurden. Leuchtet es nicht ein, daß erst dieser Teil zu den Tollheiten die rechte Ergänzung lieferte und das Märchenspiel in die reine Höhe hob, die wir von ihm verlangen? Welch eine Fülle von ungeahnter, viele sehr unhellenisch anmutender Poesie ist mit den Satyrspielen von Aischylos und Sophokles völlig verklungen. Denn Rhetorik und Philosophie haben es beide verschuldet, daß die späteren Hellenen in der Tat für solche harmlosen und doch so befreienden Scherze unempfänglich geworden sind.

Die älteste erhaltene Tragödie ist Antigone; sie zu übersetzen habe ich mich nicht getraut, aber den Weg zu ihrem Verständnis weise ich, und das ist nötig, gerade weil sie bei uns am meisten gelesen und gespielt wird, auch die Schulen scheinen ihre Primaner für die Rolle der herben Jungfrau besonders befähigt zu halten. Der falsch übersetzte Vers „nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da“ gehört zu den falschen Brillanten der allgemeinen Bildung: er soll den einen die echte Weiblichkeit aussprechen; andere

¹⁾ Wie im *Thamyras* ist Leierspiel in die Tragödie eingelegt. Ob Sophokles auch den Hermes spielte?

finden ihn christlich, weil sie das starke Christentum zur Religion der Liebe verschneiden. Die Antigone des Sophokles sagt, daß sie durch die Natur gehalten ist, den Polyneikes nicht zu hassen, obwohl er ein Landesverräter war, sondern zu lieben, weil er ihr Bruder war. Noch ärger ist, daß sie ihr einen Ruf nach ihrem Bräutigam in den Mund legen¹⁾; die Sentimentalität kann ohne den Kitzel nicht auskommen. Als ob eine attische Jungfrau irgendein Gefühl für den Mann gehabt hätte, dem sie verlobt ward, als ob sie so schamlos gewesen wäre, davon zu reden, gesetzt sie fühlte etwas, als ob für Antigone die Verlobung überhaupt vorhanden wäre, die nichts mehr kennt, was sie an das Leben fesseln könnte. Diese unausstehliche, aber tief eingewurzelte Modernisierung, von der sich leicht noch mehr Proben geben ließen, muß ausgerottet werden, ausgerottet der faule Schwindel, die drei erhaltenen Dramen aus der thebanischen Sage ließen sich doch als eine Art Trilogie betrachten, obwohl der Ödipus auf Kolonos gegen 40 Jahre nach der Antigone gedichtet ist und jedes Stück verschiedene Voraussetzungen und verschiedene Charaktere hat. Sophokles wollen wir verstehen; er hat es nirgend so schwer gemacht wie in der Antigone.

¹⁾ Ismene mahnt den Kreon daran, daß Antigone dem Haimon versprochen ist, um ihn mild zu stimmen. Aber der Dichter braucht auch die Erwähnung der Person, die er später einführen will.

Zwar die Heldin selbst ist eine so imponierende Schöpfung, und so lange sie mithandelt, ist die Wirkung so hinreißend, daß sie das Ganze halten kann und wir dem Dichter alle Gewaltsamkeiten vergeben, die wir bei kühler Prüfung bemerken. Auch was sie ist und was sie tut, richtig zu beurteilen, macht er uns leicht. Sie stirbt als Märtyrerin, opfert sich dem, was sie für ihre Pflicht hält, den Märtyrern auch darin gleich, daß ihr an jenem Leben alles, an diesem nichts liegt. Sie leidet für das ungeschriebene Recht, d. h. die absolut bindenden Verpflichtungen der religiös fundierten Sittlichkeit gegenüber dem gemachten Rechte der staatlichen Verordnung. Was verlangt nun das ungeschriebene Recht? Die Bestattung jeder Leiche. Es verlangt sie von jedermann, denn der Tote ist und macht unrein. Daß ursprünglich die Seele des Toten die Bestattung forderte, die unversöhnte Seele Schaden und Verderben brachte, ist ein Glaube, an den nichts mehr erinnert¹⁾. Eigentlich hätten also alle Thebaner die Pflicht, gegen Kreons Gebot zu verstoßen; daß er Ungerechtes verlangt, empfinden alle, aber sie fügen sich, und damit ist seine Verordnung rechtsgültig. Antigone handelt ihr zuwider, weil der Tote ihr Bruder ist, aber dies Verhältnis kommt nur für sie in Betracht. Was von ihr getan ist, billigt das

¹⁾ Die Einleitung zu der Mütter Bittgang gibt mehr über diese Anschauungen.

Volk; der Chor denkt zuerst sogar daran, die Götter selbst hätten eingegriffen; aber daß sie es getan hat, ist damit nicht gebilligt. Im Gegenteil; sie sagt beim Abschied von Leben mit Recht, daß sie ganz verlassen ist, denn der Chor hat auch da noch ihren Trotz gescholten und sagt uns, daß in ihr der „wilde¹⁾ Sinn“ ihres Vaters lebt, der ohne Besinnen den Laios und seine Begleiter erschlug und später sich selbst blendete²⁾. Die Schroffheit, die sie gegen die Schwester zeigt, kommt auch aus dieser ungebändigten Heftigkeit. In der Tat, wenn ein Mädchen in Athen Ähnliches gewagt hätte (was undenkbar ist), so würde die allgemeine Stimmung dies trotzige Heraustreten aus der weiblichen Unterwürfigkeit verurteilt haben. Sophokles hat der Antigone daher einen Charakter gegeben, der ihm ihr Handeln allein möglich zu machen schien. Durch die fügsame und doch treugesinnte Schwester wird das noch deutlicher gemacht.

Der Gegenspieler ist Kreon, der Autokrat, der keinen Widerspruch verträgt, sich in der Würde seiner plötzlichen Erhöhung zum Herrscher bläht und doch in zitternde Haltlosigkeit gerät, als der

1) „Roh“ heißt es eigentlich; so nennt Sophokles auch seinen Aias. Gemeint ist die Sinnesart, von der wir sagen, daß sie mit dem Kopf durch die Wand rennt.

2) Wir dürfen annehmen, daß diese Taten von der Sage so berichtet wurden, wie Sophokles sie später im Ödipus darstellt.

Seherspruch seine Verstocktheit gebrochen hat. Ihn zu demütigen hat Sophokles den Selbstmord und zu dessen Begründung die Liebe des Haimon zu Antigone erfunden (beides konnte die Sage nicht liefern) und auch noch seine Gattin sterben lassen. Zerschmettert sehen wir ihn am Ende; mit dem Bekenntnis seiner Schuld beginnen die Lieder, die Sophokles ihm gegeben hat, damit sie denen der scheidenden Antigone entsprächen. Mitleidlos läßt der Dichter den im Grunde schwachen Tyrannen büßen, der die ewigen Gesetze brechen wollte. Es ist wieder nur moderne sentimentale Schwäche, wenn Mitleid mit seinen Klagen zu Sympathie verführt, womöglich zu dem Mißverständnis, in ihm den „tragischen Helden“ des Dramas zu finden. Das muß allerdings zugestanden werden, daß Sophokles den zweiten Teil so breit behandelt hat, daß wir Antigone aus den Augen verlieren. Er ist vielleicht zu grausam gewesen; aber wer den Ruhm der Märtyrer voll empfindet, der weidet sich an den *mortes persecutorum*. Der Chor hat kein Wort des Mitleids für Kreon: das entscheidet.

Das Benehmen des Chores, der sich dem neuen Herrscher vorher so willenslos gehorsam gezeigt hatte, darf auch darum nicht übersehen werden, weil es der Charakteristik des Kreon entspricht. Sophokles der Dichter war nicht gezwungen, den Gegensatz zwischen absoluter Monarchie, also Tyrannis, zu dem athenischen Staatsgefühl in schärfster Form zum

Ausdruck zu bringen, wie es in dem Gespräche zwischen Kreon und Haimon geschieht. Darin spürt man den Politiker Sophokles, den wir also auch nicht verkennen, wenn er die feige Folgsamkeit der Masse vorführt. Kreon beginnt mit der Darlegung seiner Regierungsgrundsätze, sobald er auftritt; es steht ihm gut, daß er immer schöne Sentenzen zur Verfügung hat, und seine erste Rede hat Demosthenes, dessen Literaturkenntnis bescheiden war, mit Beifall zitiert. Wenn die Legende Sophokles wegen der Antigone zum Feldherrn gewählt werden läßt, so faßt sie die Tragödie als ein politisches Drama. Praktisch läuft Kreons Politik darauf hinaus, daß die Regierung zu befehlen hat und er die Regierung ist. Für ihren Ungehorsam viel mehr als für das was sie tut, straft er Antigone, und Ismene will er strafen, weil er fühlt, daß sie ihm widerstrebt. Solch einen Tyrannen erst schwach, dann gebrochen zu zeigen gefiel dem Sophokles. Dabei wollte er doch nicht den Irrtum aufkommen lassen, daß er Auflehnung gegen den Staat gut heiße, daher das prachtvolle Lied, das alle Kräfte und Künste des Menschengestes verherrlicht, aber darin gipfelt, daß Gehorsam gegen die Gesetze und Wahrung der göttlichen Rechte von jedem Bürger vor allem unbedingt gefordert werden. Weder auf die Handlung des Dramas noch auf irgend einen bestimmten Fall oder bestimmten Menschen außerhalb hat dies Lied eine Beziehung: es ist eine Lehre, die der Dichter gibt; weil sie all-

gemein gilt, sollen wir sie hier und im Leben nicht vergessen. Nicht anders ist es gemeint, wenn das nächste Chorlied die Allmacht des Zeus und die Selbsttäuschungen der Menschen nebeneinander stellt und einen alten Spruch anführt, „wen Gott zum Unheil führen will, der hält das Böse (Schädliche) für Gut (nützlich)¹⁾.“ Auch diese Verblendung und dieses Unheil entspringt aus dem göttlichen Willen. So heißt er uns den Weltlauf ansehen, und dem entspricht auch die Geschichte, die er uns sehen läßt.

Sophokles besitzt eine besondere Meisterschaft in dem Bau des ersten Aktes und hier ist sie besonders groß. Man muß nur mit der Phantasie sehen, was der Dichter mit ihr sah; unser Theater kann es auch zeigen. Es ist ein Vorspiel; Nacht ist es noch, als Antigone von der Seite, Ismene aus dem Hause kommt, beide Mädchen in schwarzer Trauertracht, ihr Haupthaar ist kurz geschoren. Das stimmt zu dem was sie bereden, auch zu der grausamen Härte, mit der Antigone die schwächere und doch liebevollere Schwester von sich stößt. Die Bühne wird leer; strahlend geht die Sonne auf und mit lautem Jubel zieht der Chor ein. Der lichte Morgen begrüßt das befreite Theben; der Feind ist abgezogen; der Doppelmord der Brüder stört das Hochgefühl der Erlösung nicht; wir erwarten eine Siegesfeier. Dies

¹⁾ *Quem deus perdere vult, dementat*, pflegte man zu zitieren, als man noch nicht mit Unkenntnis des Latein vor dem Pöbel kokettierte.

Motiv wird freilich fallen gelassen¹⁾); wir denken nicht mehr daran, daß gestern noch die gewaltigen Feinde ihre Leitern an die Mauer legten.

Auf gleicher Höhe stehen die Szenen und die Lieder bis Antigone zum Tode abgeführt wird²⁾), und sie beherrscht das Ganze. Wenn sie in ihren lyrischen Klagen vielleicht zu weich erscheint, so ist das eine Folge der Technik, welche eine gegebene Stimmung durch Nebentöne, die wir erwarten, nicht abzuschwächen wünscht. Nicht vergessen soll man, daß Antigone scheinbar gerettet ist, als der Wächter nach der ersten Meldung abgeht. Es war ja gar keine Handhabe zu ihrer Entdeckung da. Der Dichter muß sie daher noch einmal zu der Leiche gehen lassen, ohne zu motivieren, was sie da wollte. Das war klug, denn es ließ sich nicht motivieren, wie die vergeblichen Versuche der Erklärer bewiesen haben, bis an den Tag kam, daß der Tragiker gar nicht beabsichtigt eine Handlung zu erfinden, die sich genau so zugetragen haben könnte, sondern durch

1) Das Lied an Dionysos, das vor dem schrecklichen Botenbericht einen lauten Ausbruch der Hoffnung bringt, an die wir nicht glauben können, hätte durch die Gefühle des Sieges Gehalt gewinnen können.

2) Ihre letzte Rede hat Sophokles freilich durch die Aufnahme des orientalischen Novellenmotives verdorben, von der Frau, die von allen Verwandten nur den Bruder losbittet. Freisprechen können wir ihn von dem Mißgriff nicht, werden aber mit Goethe die Verse immer wegwünschen.

die einzelne Szene so stark wirkt, daß der folgsame Zuschauer gar nicht weiter fragt. Dies werden wir nur loben. Es scheint so begreiflich, daß die Schwester den Leichnam, der wieder nackt in der Sonne liegt, von neuem mit Erde bedeckt. Dennoch wird es ein peinlicher Widerspruch, daß Polyneikes für bestattet gilt, so lange es sich um Antigone handelt, als aber Teiresias kommt, muß das Begräbnis doch noch vorgenommen werden. Es ist eben für die Athener nicht genug geschehen, so lange die Leiche von den Geiern angefressen werden kann; was der alte Glaube selbst mit drei Handvoll Erde erreichte, die Versöhnung der Seele, die dann Frieden finden konnte, ist für das Volksempfinden nicht mehr bestimmend.

Wer ehrlich ist, muß gestehen, daß der letzte Teil abfällt, schon der Zank mit Teiresias und vollends die Einführung der Eurydike, die sich nur eben vorstellt, um sich schleunigst umzubringen. Da vermißt man die liebenswürdige Ismene, die der Dichter als nicht mehr vorhanden behandelt¹⁾. Und daß die

¹⁾ Nicht nur, daß sie nicht mehr erscheint: wenn sie lebt, ist Antigone nicht allein vom Königsgeschlechte übrig, wie sie 940 nach der richtigen Lesart von sich sagt. In Wahrheit war Ismene nach der guten alten Sage vor ihr bei der Belagerung umgekommen. Sophokles hatte sie eingeführt, weil er sie brauchte, sehr schön; aber hier hielt ihn die Geschichte in ihrem Bann. Die Sage hat die Figur der Antigone für ihr Märtyrertum erfunden, nach Ismene, und ihr daher den Namen „die

zwei Bahren auf dem Tanzplatze und die herausgerollte Leiche der Eurydike, zwischen ihnen der verzweifelte Kreon ein Anblick wäre, der uns anders als äußerlich durch den Jammer rührte, sollte zugestanden werden. Groß war damals die Kunst des Sophokles, sehr groß; aber reif war sie noch nicht. Das beweisen auch Anspielungen auf Dinge, die für die handelnden Personen bestimmend sein könnten, aber ganz unklar bleiben: Antigone nennt den Kreon niemals König, nur zuerst Feldherrn, sich selbst aber die letzte aus dem Herrschergeschlechte. Kreon fürchtet gleich zuerst Widerstand, hält Teiresias für bestochen; in Antigone hat er immer eine Feindin gesehen. Das verstehen wir gar nicht¹⁾. Minder wichtig, aber doch anstößig ist es, wenn einzelne Tatsachen als bekannt berührt werden, die unsere Gelehrsamkeit nicht ermitteln kann²⁾.

zum Ersatz geborne“ gegeben, unbeschadet dessen, daß die Braut des Haimon, die ihm das Königtum als Erbe bringt, natürlich die ältere sein muß.

¹⁾ Offenbar war in der Vorlage des Sophokles der Gegensatz der beiden Familien wichtig; Antigone stammt von dem Urkönig Kadmos, Kreon nicht. Daher sollte sein Sohn durch die Ehe mit Antigone legitimer Nachfolger der alten Könige werden. Anspruch auf die Vormundschaft erhob Kreon als Bruder der Iokaste.

²⁾ Rettung der Stadt durch Teiresias 994, aus der Sage; hiervon eine Spur bei Aischylos; Tod eines Kreonsohnes Megareus, der eine Frau oder Braut hatte, 1303; die Ausleger reden Unverantwortliches.

Gleich im Aias, wohl ein Jahrzehnt nach der Antigone, ist der technische Fortschritt bedeutend. Das Drama erschließt sich uns nicht leicht; man muß sich in das attische Gefühl hineinfinden, dann erhält der zweite Teil sein Schwergewicht, die Rehabilitierung des Aias durch ein ehrliches Begräbnis fällt nicht gegen den Selbstmord ab, und in den Streitszenen haben wir die beste Probe des Stiles, an dem „eine Bulldogge mitgearbeitet zu haben schien“, wie die Komiker sagten, und an diesem Stile hatte noch ein asketischer Enkelschüler Platons die größte Freude. Wir möchten freilich, daß solche Töne dem erschütternden ersten Teile vorangingen. Den Stoff entnahm Sophokles wie oft dem Epos, aber dies bot ihm verschiedene Fassungen der Geschichte, und die psychologische Vertiefung mußte er hinzutun. Darauf kam es an; die Verknüpfung der beiden Teile in dem Mittelstück ist ziemlich lose und läßt uns kühl. Aber dieser Aias greift ans Herz. Der gewaltige Recke ist zwar unbändig stolz, aber was ihn stolz machen darf, ist sein Ehrgefühl. Das verträgt keine Kränkung, und als er sich durch den vereitelten Versuch der Rache lächerlich gemacht hat, kann er nicht mehr leben. Der hat selbst kein Gefühl für Ehre, den Aias in seinen herzbewegenden Liedern nicht überzeugt, daß er sterben muß. Wir und der Chor erwarten, daß er sich das Leben nimmt, als er in sein Zelt zurückgekehrt ist, und wenn er scheinbar umgestimmt wieder herauskommt, lassen wir

uns nicht täuschen wie der Chor, unsere Spannung hilft uns über die Zwischenszene hinweg und der Selbstmord ist auch uns eine Erlösung. Aber nun hat er seine Ehre wieder hergestellt, und das fordert Anerkennung. Da hat der Prolog, hier so recht ein Vorspiel, den Weg gebahnt. Die Göttin, welche gereizt durch seine trotzige Hoffart ihn so tief gedemütigt hatte, zeigt den Wahnsinnigen dem Odysseus, damit er lerne, wie tief Götterwille auch den größten Sterblichen demütigt, wenn er sich überhebt. So erhält Odysseus die Lehre, die er beherzigt, und bricht am Ende den Widerstand der Könige gegen das Begräbnis, dadurch wissen wir auch, was der Dichter uns einschärfen will. Man darf glauben, daß er das überhebliche Wort des Aias an Athena erfunden hat, um der Göttin ein Recht zu geben, die ihm den Wahnsinn gesandt hat¹⁾. So ist die Handlung sauber abgerundet und stört auch kaum etwas, das aus ihr hinausweist²⁾.

¹⁾ Im Epos wird sie nur zum Schutze der Achäer eingegriffen haben; da handeln die Götter noch ohne jede moralische Bindung.

²⁾ Teukros fürchtet sich, seinem Vater vor Augen zu kommen, weil er den Bruder schlecht gehütet hätte. Damit deutet Sophokles auf ein eigenes Drama. Was Teukros andeutend den Atreiden Böses nachsagt, ward verstanden, teils weil es Euripides in einem Drama eben bekannt gemacht hatte, teils weil es eigentlich eine die Spartaner belastende Geschichte war: die hörten die Athener gerne.

Die höchste Vollendung der Kunst bringt der Ödipus, als der Dichter wohl den siebzig näher als den sechzig Jahren war. Erst jetzt vermag er drei Personen wirklich zusammen handeln und reden zu lassen. Die Einleitung der Übersetzung¹⁾ legt dar, wie meisterlich der erfahrene Praktiker um die stärkste Wirkung zu erreichen auch keine Mittel scheut, die der nachrechnende Verstand beanstanden, aber wenn er sich der Dichtung selbst hingibt, rasch wieder vergessen wird.

Der Ödipus enthält noch ein großes Lied, in dem Sophokles als Lehrer redet, und das Ganze ist eine gewaltige Mahnung an die Menschheit; gerade die verwerflichen Versuche, ihr zu entgehen, beweisen es, denn nur darum wollen sie eine Schuld des Ödipus herausklügeln, weil sie die Wahrheit nicht ertragen können, daß die Gottheit auch den Unschuldigen leiden läßt. Die nächstfolgenden Dramen stecken sich nur künstlerische Ziele. Die Elektra weist uns in die Zeit, wo der Dichter einem bekannten Stoff neue Reize dadurch abgewinnt, daß er die Handlung als Hintergrund nimmt und ein neues Licht auf eine Person wirft, die bisher im Schatten stand. Die Orestie bildet den Hintergrund; die Tatsachen werden beibehalten; über ihre Bedeutung sollen wir nicht nachdenken. Der Mord der Klytimestra war vom

¹⁾ Die Einleitung ist jetzt ungenügend; ich habe eine bessere geschrieben, die Ersatz bieten soll, falls es noch zu einem verbesserten Neudruck kommen kann.

Gotte geboten, also begehen ihn die Kinder ohne Schwanken, und wir sollen mit ihnen fühlen. Auch wird die Tat am Ende kurz abgetan. Unsere Teilnahme gilt allein der Elektra, die bei Aischylos zwar leidenschaftlichen Haß atmete, aber nur die Aufgabe hatte, dem Bruder Mut zu machen und dann zu verschwinden. Hier ist alles andere nur Folie für sie, die Gespräche mit dem Chor und der Schwester, das Rededuell mit der Mutter enthalten keine Handlung, sondern dienen dem einen Zwecke, uns von allen Seiten in Elektras Seele blicken zu lassen. Im Grunde ist die Tragödie für zwei große Szenen aufgebaut, die Nachricht vom Tode des Orestes und das Wiedersehen der Geschwister¹⁾. Diese sind hinreißend; man begreift, daß Elektra eine begehrte Glanzrolle der Schauspieler war. Verwandt ist sie der Antigone, hat daher auch eine andere Ismene neben sich, aber ohne Antigones Seelenadel, durch langes Leiden verhärtet, maßlos vor Haß. Und doch schärft uns diesmal der Dichter nicht die Forde-

¹⁾ Als ein Schmuckstück für sich ist die lange Erzählung von dem Wagenrennen eingelegt, in dem Orestes umgekommen sein soll, durchaus den Botenreden entsprechend stilisiert. Von der Seite der dramatischen Handlung aus darf man die Einlage störend nennen. Aber genau betrachtet ist die ganze Sendung des Pädagogen überflüssig; nicht für die Handlung hat Sophokles sie erfunden, sondern um uns Elektra erst in den Stimmungen zu zeigen, welche die Todesnachricht erweckt, und dann die Erkennungsszene voll herauszuarbeiten.

rung der Selbstbeherrschung ein. Manchem wird diese Jungfrau schon zu grell gezeichnet erscheinen; der vergleiche Hoffmannthals Umarbeitung in das Pathologische, die ein Publikum hinreißt, das mehr für Seneca als für Sophokles gestimmt ist. Diese Elektra hat den Euripides, dessen moralisches Gefühl sie verletzte, gereizt, den Stoff gewaltsam umzuarbeiten, aber die Reue nach der Tat zur Geltung zu bringen; es ist ihm nicht gut gelungen.

Ganz anderer Art sind die Trachinierinnen. In unsere Schulauswahl sind sie um des zweiten Theiles willen aufgenommen, den wir gering schätzen, aber die bombastischen Reden des totkranken Herakles gefielen der von der Rhetorik beherrschten Spätzeit (Cicero, Seneca). Was man verlangt, daß der Heros, der zur Selbstverbrennung schreitet, sich der Erhöhung zum Gotte würdig zeige, ist gar nicht versucht; an den Herakles des Euripides, der Mensch bleibt, darf man vollends nicht denken. Die Fabel war dem Sophokles gegeben, und was er durch die Einführung von Orakeln, die noch dazu unklar bleiben, dazu getan hat, ist wenig glücklich. Und doch ist der erste Teil durch die Feinheit und Tiefe der Seelenschilderung eine Perle von ganz echtem Glanze. Es hat ein altes Epos gegeben, in dessen Mittelpunkt die schöne Königstochter Iole stand, die zu erbeuten Herakles die Burg ihres Vaters brach und die Ihren alle erschlug. Ungewiß ist, ob damit schon verbunden war, daß seine Ehefrau

Deianeira ihm ein Gewand schickte, das sie ahnungslos mit einem tödlichen Gifte gefärbt hatte, im Wahne, das wäre ein Zaubermittel, ihr seine Liebe zurückzugewinnen; aber für Sophokles gehörte schon beides zusammen. Indessen wird Deianeira früher gar nicht weiter charakterisiert gewesen sein, wenn aber, ganz anders, als er es getan hat¹⁾. Er rückt sie in den Vordergrund und macht aus ihr das Bild einer edlen attischen Ehefrau, wie wir es nirgend auch nur annähernd wiederfinden. Es gilt hier auf alle kleinen Züge zu achten; ein Schauspieler wird das zu zeigen imstande sein, was in den Worten erst dem sich erschließt, der das Ganze nachdenkend erfaßt hat, zumal der Prolog, euripideischer Manier folgend, mehr erzählt als Stimmung gibt.

Blutung ist sie dem gewaltigen Helden gefolgt, der sie vor der Ehe mit einem Flußgote bewahrt hat (das ist nichts anderes, als wenn in so vielen Märchen der Befreier eine Königstochter heimführt, mag er selbst sein was er will, hier der Diener eines bösen Königs). Ihrem Befreier hat sie die ganze Seele hingegeben. Er führte ein Leben, das ihn von Abenteuer zu Abenteuer trieb; da saß sie in Sorgen einsam, fern der Heimat und hütete Haus und Kinder. Sie wußte, daß ihr Gatte überall ein Liebchen fand oder zwang; das beirrte sie nicht;

¹⁾ Wir hören, daß ältere Sage sie ein amazonenhaftes Leben führen ließ, und das liegt auch in ihrem Namen.

er kehrte doch immer in das Nest zurück, das ihre sorgliche Treue dem Gatten warm hielt. Nun aber ist er Jahr und Tag fort, sie weiß nicht wo; Grund zu besonderer Sorge ist vorhanden. Da muß sie hören, daß er um Ioles willen im Felde gelegen hat, und diese schöne Beute schickt er ihr ins Haus. Daß sein Bote ihr die Wahrheit vorzuenthalten versucht, erhöht ihren Argwohn. Sie fühlt sich gealtert (ihr ältester Sohn ist erwachsen), wie soll sie nicht fürchten, daß die Fremde, deren adlige Schönheit ihr selbst Eindruck gemacht hat, sie von dem Platze vertreiben wird, den einzunehmen die Aufgabe und der Inhalt ihres Lebens war. Ganz fern liegt ihr, was manche heroische Frau getan haben würde, sich an der gefährlichen Sklavin zu vergreifen, aber sie bewahrt seit den ersten Tagen ihrer Ehe ein Zaubermittel, das ihr die Liebe des Herakles erhalten wird, wenn sie damit ein Gewand bestreicht, das er auf dem Leibe tragen soll. Wie oft wird sie versucht gewesen sein, es anzuwenden: jetzt wagt sie es und bereitet damit dem geliebten Gatten den qualvollsten Tod. Aus dem Munde des eigenen Sohnes muß sie das hören, muß sich von ihm Mörderin schelten lassen. Da erwidert sie kein Wort, geht still ab und scheidet aus dem Leben. Auch das entspricht ihrem schüchternen, in sich gekehrten Wesen. Wie schön ist das alles, wie tief empfunden, wenn sie den Jungfrauen des Chores auseinandersetzt, daß sie ihr Frauenschicksal noch gar nicht be-

greifen können. Wie peinlich aber auch, daß wir dann einen Herakles zu sehen bekommen, dem Deianeira ganz gleichgültig ist, der sie wirklich nicht verdient hat, und dann verdient er auch nicht in den Olymp erhoben zu werden. Dieser Herakles mag sich seiner Siege über Drachen und Kentauren rühmen, mit denen gehört er in dieselbe Märchenwelt, nicht zu der Frau, die Sophokles aus dem Leben seiner Tage nahm. In seinem Athen saß so manche Ehefrau, deren Gatte als Kaufmann oder auch als Besitzer eines Landhauses auf ferner Insel lange abwesend war und oft genug dort geradezu einen zweiten Hausstand hatte. Da hat auch manche nach einem Liebeszauber gegriffen; wir kennen selbst noch einen Fall, in dem die vernachlässigte Frau ahnungslos ihrem Gatten vergifteten Wein reichen ließ. Es ist ein Ruhm des Sophokles, daß er, der eine Elektra schuf, auch für die Seele einer solchen stillen Dulderin Verständnis hatte. Die heroische Stilisierung hat er beibehalten, was die Dissonanz des zweiten Teiles doch nicht aufhebt, aber er ist auf den Wegen des Euripides, dessen Einfluß hier überhaupt stark ist, denn Deianeira ist eine Athenerin.

Der Philoktetes, vier Jahre vor seinem Tode gedichtet, zeigt wieder ein ganz anderes Gesicht, vollkommenste Harmonie des stark herabgestimmten Tones, klaren Aufbau der rasch und glatt sich abspielenden Handlung, scharfe Zeichnung der Charaktere. Dabei ist die Fabel auf dem Hintergrunde der

epischen Sage ganz frisch geschaffen, was die Einführung des euripideischen Maschinengottes nötig machte. In seiner Art ist das Ganze so vollkommen wie der Ödipus, und auch nörgelnde Kritik wird von Unwahrscheinlichkeiten wenig finden; es genügt auf die Einleitung der Übersetzung zu verweisen.

Der Ödipus auf Kolonos ist der Schwanengesang des 90jährigen Dichters. Wie im Philoktet fängt die Handlung schon mit dem Prologe an: so frei hat der Dichter sich zu bewegen gelernt, recht im Gegensatze zu der erstarrten Euripideischen Technik. Aber anders als im Philoktet ist der Chor mit Liedern reich bedacht, Wechselgesänge der Schauspieler mit dem Chore und zwischen einander machen dies Drama musikalisch so reich wie kaum ein anderes¹⁾. Ödipus betritt sofort den Eumenidenhain, weiß, daß er damit das Ziel seines leidvollen Lebens erreicht hat und fühlt die nahende Erlösung. Was man Handlung nennen muß, sind nur einzelne retardierende Momente. Als durch Theseus Athen ihm seinen Schutz gewährt hat, könnte das Ende schon eintreten. Da droht ihn thebanische Gewalt zu entführen, der Hilferuf seines Sohnes ihn zu verlocken; aber er widersteht, in diesen Szenen durchaus nicht der lebenssatte Dulder, sondern rechthaberisch und von grausamer Leidenschaftlichkeit wie ehemals;

¹⁾ Das geht so weit, daß für die Rolle der Ismene ein vierter Schauspieler herangezogen ist, der sogar singen muß.

einheitliche Charakteristik hat der Dichter nicht einmal angestrebt. Endlich greift die Gottheit durch einen Donnerschlag ein, und nun geht der verklärte Greis von einer göttlichen Stimme gerufen in ein anderes Leben hinüber¹⁾. So wenig wie ihn einst eigene Schuld ins Unglück trieb, erhöht ihn jetzt eigenes Verdienst. Gott gibt dem Sterblichen was er will; tragen müssen wir, was uns zugeteilt ist, aber auf Gnade der Himmlischen hoffen dürfen wir auch. Hier spannt unsere Erwartung keine Handlung, fesselt uns nicht ein menschlicher oder mehr als menschlicher Charakter. Aber wir erbauen uns an dem weihevollen Spiele, das den greisen Dulder durch alle Stürme in den ewigen Frieden führt. Nicht bloß den Ödipus; hier spricht die Seele des Greises Sophokles zu uns, der auch in der Abenddämmerung seines Erdenlebens Dramatiker bleiben will, bleiben muß, und doch nun endlich einmal in der vertrauten Form die eigenen Gefühle, Sorgen und Hoffnungen laut werden läßt. Wohl mochten die anderen sein

¹⁾ Hier hat der fromme Dichter stark umgedeutet. Im Bezirke der Erinyen Eumeniden hat der Vatermörder schließlich Ruhe gefunden, weil er an keinem reinen Orte ein Grab erhalten, also auch in diesem Grabe fortleben durfte. Und man glaubte in Kolonos, daß er seinen Landsleuten noch immer grollte und gefährlich zu werden drohte. Das erwähnt auch Sophokles; es wird schon eine Abschwächung sein: ursprünglich war das ein grollender Dämon, der solche Taten begangen hatte, und der Kultus mußte ihn beschwichtigen.

Leben glücklich preisen, wie wir es tun werden,
dem Rückblickenden erschien es jetzt anders. Hören
wir das erschütternde Bekenntnis in einem der Lieder,
die im Philoktet fast verstummt, hier wieder so voll
wie in den ältesten Dramen erklingen.

Leben wollen die Menschen, sie wollen leben
Immer weiter, sie kennen nicht Maß und Ziel.
Ich darf sagen, ich weiß es genau,
ihr Wunsch ist Torheit.

Denn Kümmernisse kommen dir jeden Tag
und nirgend siehst du, wenn du zu lange lebst,
was Freude weckt.

Und Erlösung bringt nur einer,
einer allen. Hades ruft,
und in das Reich ohne Lieder und Liebeslust,
Reich des Schweigens führt als Retter
Tod. Der macht ein Ende.

Gar nicht werden, das wäre von allem das Beste.
Wenn du wurdest, so wünsche dir nichts so heiß,
als zu kehren, von wannen du kamst,
so bald als möglich.

Verflog der Jugend Leichtsinn und Unbedacht,
so treibt des Lebens Irrsal dich hin und her
von Qual zu Qual.

Mord und Hader, Kampf und Zwietracht,
Haß und Mißgunst, und zuletzt
kommt dir das Alter, gescholten von allen,
kraftlos ungesellig, einsam,
aller Übel ärgstes.

Der Greis hier erfuhr's. — Wir erfuhren es auch.
 Im Nordmeer steht eine Klippe
 wogenumbraust,
 sie peitschen die Stürme von hinten und vorn.
 So stürzen sich mächtig auf Ödipus
 Flutwellen des Fluches. Sie lassen ihn nimmer,
 sie fluten von West, wo die Sonne sinkt,
 sie fluten von Sonnenaufgang,
 vom lichten Süd,
 vom Nebelgebirge des Nordens.

So düstere Schatten warf das Alter auch auf diesen verwöhnten Liebling der Götter, kein Wunder in den Zeiten, da der Feind vor den Toren Athens stand. Aber der Trost seines Glaubens hielt aufrecht, und als der Ruf des Todes kam, da führte der letzte Weg hinüber in das Heroentum, den Sophokles nicht anders als seinen Ödipus.

Wer diese sieben so verschiedenen Dramen überschaut und bedenkt, daß er mehr als hundert überschauen müßte, wird sich eingestehen, daß er diesen Dichter allzu unvollkommen kennt, um sein Können und Wagen zu umgrenzen. Wir wissen wohl, was wir als Sage von Romulus und Remus kennen, das stammt aus einer Tragödie des Sophokles, und die Verwandlungssage von Prokne und Philomele und Tereus, die wir bei Ovid lesen, ebenfalls. Aber wie er das gestaltet hatte, ahnen wir nicht von ferne. Und hat er nicht auch die Liebe mit all ihrem Leid

und ihrer Lust auf die Bühne geführt, er, der ein so leicht entzündliches Herz besessen haben soll? Hören wir eine zufällig erhaltene Versreihe.

Ihr Kinder, Liebe, wißt, ist nicht nur Liebe,
 Es treffen viele Namen auf sie zu.
 Sie ist der Tod, sie ist Unsterblichkeit,
 ist rasende Wut, ist ungestilltes Sehnen,
 ist Stöhnen der Verzweiflung. Alles weckt sie,
 Ausdauer, Müßiggang und wilde Tat.
 Wem immer in der Brust ein Herze schlägt,
 den packt sie, mächtig wie kein anderer Gott.
 Die Fische sucht sie heim in Meerestiefen
 und alles Wild, das in den Wäldern schweift,
 ihr Fittich überfliegt das Vogelreich
 und Tier' und Menschen und die Götter droben.
 Und wenn ich darf, — die Wahrheit darf ich sagen,
 gehorchen muß ihr selbst das Herz des Zeus.
 Sie braucht nicht Speer noch Stahl. Verstand und
 Wille
 der Götter und der Menschen beugt die Liebe.

So wird eine Heroine gesprochen haben, der die Liebe zum Verhängnis ward¹⁾. Aber es klingt so

¹⁾ Aischylos hat Aphrodite selbst ihre Macht darlegen lassen: da hören wir von dem Liebesverlangen des Himmels, dessen Regen die brünstige Erde befruchtet und alles Leben weckt. Die Liebe ist wie in der Spekulation des Hesiodos sozusagen die *causa movens*, die

neu, daß man an dem Sophokleischen Ursprung der Verse gezweifelt hat, statt sich einzugestehen, wie wenig wir von dem Dichter kennen, der an Vielseitigkeit des Talentes den andern überlegen ist und sich auf der Höhe seiner Kunst so frei bewegt, daß es in der Tat scheinen kann, als käme er unserer klassischen Dramatik am nächsten. Und doch ist er der schwerste, nicht nur durch seine Sprache, auch seine dramatische Technik zu verstehen, müssen wir manches Vorurteil ablegen, und der Wunderglaube des Asklepiosverehrerers stimmt nicht recht in das Athen des Perikles. Wie dem auch sei, der Tragiker packt uns so sicher, daß wir das alles vergessen, und dabei bleibt es, daß dieser Athener wenigstens einem Germanen unendlich leichter zum Herzen spricht als irgendein romanischer Tragiker.

Von EURIPIDES ist ein ausgezeichnetes Porträt in zahlreichen Repliken erhalten. In wirren Strähnen fällt dünnes Haar über eine mächtige Stirn; tief liegen die Augen; der Mund zeigt einen schmerzlichen Zug; der dünne Bart verhüllt nicht die Magerkeit der Wangen. Das Werk kann nicht früher als drei Generationen nach dem Tode des Dichters geschaffen sein und gibt im Gegensatze zu den Porträts

Bewegung in die Materie bringt. Von Euripides mag man Hippolytos 447 vergleichen; er hat auch einmal die aischyleischen Gedanken ausgeführt, Fragment 898.

des Sophokles den Charakter wieder, wie er in der allgemeinen Vorstellung lebte. Das zwingt indessen nicht dazu, den Hauptzügen zu mißtrauen.

⌈Böswillige Fabeln über Herkunft und Familienleben des Euripides wurden schon bei seinen Lebzeiten verbreitet, allein sie verdienen keine Erwähnung, da ein zuverlässiger und wohlunterrichteter Forscher, der Seher und Historiker Philochoros, die Widerlegung besorgt hat. Ihm verdanken wir das Wenige, was wir wissen. Euripides stammte aus dem Dorfe Phlya, das nicht weit von der Stadt in der attischen Ebene lag. Vielleicht schon sein Vater hatte Besitz auf der Insel Salamis erworben; jedenfalls hat er selbst sich gern dorthin zurückgezogen, fern vom Getriebe der Stadt, den Blick auf das Meer gerichtet¹⁾. Unzuverlässig ist, was über athletische Leistungen und Versuche in der Malerei berichtet wird; der Athletik ist er feind, auch auf Interesse am Rennsport deutet nichts; ein besonders malerisches Sehen wird man schwerlich bei ihm finden. Kriegsdienst muß er natürlich geleistet haben, aber eine Spur hat das nicht hinterlassen. Am Staatsdienst hat er sich nicht beteiligt, wohl aber auch das politische Getriebe mit Aufmerksamkeit verfolgt und zu den

¹⁾ Diese Verbindung mit Salamis hat die Fabel erzeugt, er wäre am Tage der Schlacht auf der Insel geboren. Wenn die Komiker höhnten, seine Mutter wäre Gemüsehöckerin gewesen, so mußte die Familie in Phlya, nicht auf Salamis wohnen.

großen Fragen der Gegenwart mehrfach Stellung genommen, ein warmer Patriot, wenn auch gegen die Ausartung der Demokratie durchaus nicht blind. Der Mütter Bittgang ist geradezu ein politisches Gelegenheitsstück¹⁾. Nirgend treffen wir ihn im Verkehr mit den Notablen der athenischen Gesellschaft; es gibt auch keine merkwürdigen Aussprüche von ihm. Er verschwindet ganz in der *vita contemplativa* und dem Musendienst, und das Lob eines solchen Lebens hat er gesungen, als er die Heimat verließ, in der er dies ruhige Leben nicht mehr führen konnte. Ein Weib hatte er genommen, eine Verwandte, wie es der Sitte entsprach, und Kinder gezeugt, deren Namen wir kennen; mit ihnen verschwindet die Familie.

Nah an 30 Jahre war er, als er seine ersten Dramen aufführte, im Todesjahre des Aischylos. 13 Jahre mußte er auf den ersten Sieg warten und hat einen

¹⁾ Vgl. die Einleitung zu diesem Drama, das auch in der Form von allen andern abweicht. Auch an den Troerinnen ist die politische Bedeutung an ihrem Orte erläutert. Dazwischen muß eine große Enttäuschung liegen. Daß Euripides für Alkibiades ein Siegeslied verfaßt hätte, ist überliefert, aber kaum glaublich. Denkbar dagegen, daß er im Auftrage des Staates ein Epigramm für den Denkstein verfaßt hat, auf dem die Namen der auf Sizilien gefallenen Bürger standen. Kurz ehe er Athen verließ, hat er im Orestes ein wenig schmeichelhaftes Bild einer athenischen Volksversammlung gegeben.

solchen Erfolg nur noch dreimal erlebt¹⁾, in 37 Jahren, obwohl er etwa ein Jahr ums andere einen Chor erhielt. Spätestens mit dem Auftreten des Aristophanes setzt die Verfolgung der Komödie ein, die natürlich beweist, daß sein Ansehen schon stark war. Aber die Anhänger sind in der Minderheit geblieben, und die erneute Heftigkeit der Angriffe wirkte zu seinem Entschlusse mit, der Einladung des makedonischen Königs zu folgen; an seinem Hofe ist er 406 plötzlich, wohl durch einen Unglücksfall gestorben²⁾.

Äußerlich betrachtet mag man dieses Leben unglücklich nennen; der Gegensatz zu Sophokles ist in allem stark. Bitter genug wird er die Zurücksetzung empfunden haben³⁾, aber beirren ließ er sich nicht und wäre doch wohl müde geworden, wenn er nicht etwas von dem Siege vorausgeahnt hätte, der ihm nach dem Tode zufiel. Schon vorher mußte er mit Genugtuung sehen, daß selbst der glückliche Rivale Sophokles von seiner Kunst nicht unberührt blieb, jüngere in seine Bahnen einlenkten, und selbst

1) Wir kennen nur den Sieg mit dem Hippolytos. Siegreich waren auch die Bakchen, aber das geschah nach seinem Tode.

2) Näheres in der Einleitung zu den Bakchen.

3) Über die Komödie hat er einmal ein scharfes Wort fallen lassen: „verhaßt sind mir die Spötter, die um des Lacherfolges willen gegen die Weisen zuchtlose Reden führen“.

sein ärgster Gegner Aristophanes zugeben mußte, daß der euripideische Stil auf den seinen abfärbte. Seit seinem Tode herrscht er auf der Bühne, die Theoretiker der Poetik setzen sich in erster Linie mit ihm auseinander, da er der Gesetzgeber für die spätere Dramatik ist, die neue Komödie folgt seinen Spuren, er wird von Jahrhundert zu Jahrhundert immer mehr „der Tragiker“. Dem verdanken wir, daß sich 18 Dramen durch das Mittelalter erhalten haben, die Papyri haben den schon vorher hohen Bestand an Bruchstücken erfreulich vermehrt: wir kennen ihn ungleich besser als die andern, und es ist ein Gewinn, daß nicht nur Musterstücke einer Auswahl, sondern auch Mittelgut erhalten ist, wie es die Gesamtausgabe, von der uns einiges geblieben ist, mitführen mußte. Doch hat es der Zufall leider so gefügt, daß kein Drama uns den Dichter in seinen Anfängen zeigt; die Alkestis, das älteste, ist erst von 438.

Die ästhetische Kritik des Altertums war nicht einstimmig; Aristoteles tadelt mancherlei, aber Euripides ist ihm doch der am meisten tragische Dichter, d. h. er erzielt die stärksten Affekte. Die erhaltenen Kommentare zu der Schulauswahl von seinen Tragödien mäkeln oft an Einzelheiten; andere versuchen sie zu verteidigen. Daneben besitzen wir jetzt Reste einer Biographie, die in allem seine Partei nimmt und ihn sogar zu einem frommen Manne machen will. In der modernen Zeit ist eine von der

antiken Tradition unabhängige Beurteilung kaum vorhanden, bis A. W. Schlegel, obgleich er kurz vorher den Hippolytos gegen die Phèdre Racines ausgespielt hatte, in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst, die abfällige Schätzung aufbrachte, die in Deutschland herrschend ward, von Mommsen in der Römischen Geschichte wiedergegeben, und die auch die alleinige Herrschaft des Sophokles auf der Schule zur Folge hatte. Erst in der letzten Generation hat sich die Wissenschaft in Deutschland, Frankreich und England mit Erfolg bemüht, dem Denker und Künstler nahe zu kommen, nicht ohne arge Verirrungen. In Euripides einen antiken Ibsen zu finden, ist mehr als das, ist einfach albern.

Schon die Zeitgenossen haben Euripides in gutem und bösem Sinne den „weisen“ Dichter genannt, d. h. den gelehrten und gescheiterten, aber auch den sophistischen. Das trifft zu. Es hat damals in Athen niemand gegeben, der so vieles gelesen hatte, und die neue Bildung, die wir sophistisch nennen, samt den Lehren der neuen Rhetorik aufmerksamer verfolgte. Es fiel auf, daß er eine Bibliothek besaß. Von Herakleitos und Xenophanes sind deutliche Spuren in seinen Dramen, denn wie Sophokles sich auf alte volkstümliche Sprüche bezieht, flicht Euripides Anspielungen auf Sätze und Lehren der Philosophen ein, die nur wenigen verständlich sein konnten, und läßt den Chor geradezu Naturphilosophie vortragen. Anaxagoras, auf den er mit persönlicher Verehrung

hindeutet, und Archelaos, mit denen er sich berührt, lebten in Athen, die Weisheitslehrer kamen alle dorthin, um Vorträge zu halten; unter ihnen nahmen die Ärzte nicht die letzte Stelle ein, und auch von diesen hat der Tragiker Notiz genommen¹⁾. Es ist nicht anders denkbar, als daß er persönlich sich in diesen Kreisen bewegt hat. Die Lehren der Rhetorik, die aus Sizilien kamen, die Thrasymachos in Athen am erfolgreichsten vertrat, sind ihm vertraut; er baut demgemäß manche Reden seiner Personen so, daß er uns für die älteste Theorie ein wichtiger Zeuge wird, und vor allem hat er bei Protagoras gelernt, daß sich über jede Sache pro und contra reden läßt, und macht von dieser Kunst ausgiebigen Gebrauch.

In auffallendem Gegensatze dazu steht seine Gleichgültigkeit gegen die Kunde von fremden Völkern und Sitten; von Bekanntschaft mit Herodot ist keine Spur, der Gegensatz zu Aischylos ist schlagend. Das hat zur Folge, daß Dramen, die in fremden Län-

¹⁾ „Der Arzt (der seine Kunst herumziehend zu üben pflegte), soll auf die Lebensart der einzelnen Orte und auf das Land (d. h. Bodenbeschaffenheit) achten“ Fr. 917. Das klingt ganz hippokratisch. Andererseits wird einmal anerkannt, daß es Krankheiten gibt, die von den Göttern kommen und nur eine herkömmliche Behandlung erfahren, die also wirkungslos bleiben muß, Fr. 292. Das ist die Beurteilung der Epilepsie, die von den Hippokratikern bekämpft wird.

dern spielen, Ägypten, Skythien¹⁾, Äthiopien²⁾, keinen Lokalcharakter tragen, auch Medea nichts Kolchisches an sich hat und die Menschen anderer Rasse sich von den Hellenen nicht unterscheiden. Er ist wohl selbst aus Athen nur in die nächste Nachbarschaft gekommen³⁾, bis er die letzte Reise nach Makedonien unternahm, die ihm daher starken Eindruck machte. Auch sein Verhältnis zu den Schönheiten der Natur ist kühl; man darf Schilderungen, auch eindrucksvolle, nicht überschätzen, wenn sie etwas bringen, was die Poesie längst beobachtet hatte⁴⁾. Darin

1) Die taurische Iphigeneia tritt nicht unter die regen Wipfel eines altersgrauen Haines, sondern beklagt im Gegensatze zu dem baumreichen Hellas, 134, die Gartenlosigkeit Skythiens. Da liegt Kenntnis der südrussischen Steppe, freilich vom Borysthenes, nicht von der Krim vor.

2) Philostratos beschreibt ein Gemälde, das nach Versen des Euripides die Äthiopen als Neger dargestellt haben soll, die Perseus nach der Befreiung der Andromeda begrüßen. Bei Euripides stand das nicht. Die äthiopischen Mädchen sind so wenig barbarisch wie Andromeda selbst.

3) Er kennt Theben, Delphi, Trozen. Eine eingehende Beschreibung von Messenien und Lakonien, Fr. 1083, gehört in die historische Überlieferung von der dorischen Wanderung und hat den Tadel der Geographen erfahren.

4) Berühmt war der Anfang einer Monodie in der Andromeda „Heilige Nacht, wie lange mußt du fahren, den Wagen über den sternschimmernden Rücken des

ist er dem Sokrates ähnlich, daß ihn eigentlich nur das Treiben der Menschen interessiert, aber sich in dies Treiben stürzen wie jener mag er nicht und sucht das Wissen in den Büchern¹⁾. Wenn die Heroensage als Geschichte galt, so kann man die Beschäftigung mit dieser Literatur als historisches Studium ansehen, — und jeder Tragiker mußte es treiben. Euripides ist darin sehr weit gegangen und hat auch die Einwanderung der Herakliden, also altpeloponnesische Geschichte herangezogen. Was man ihm nicht zutrauen würde, ist doch hervorstechend, die Benutzung von namentlich attischen Ortssagen, die er erst in die Poesie eingeführt hat²⁾. Aber alles

heiligen Äthers (der reinen und feurigen obersten Sphäre der Weltkugel) durch den Himmelsraum lenkend (den er Olymp nennt)“. Ähnlich singt Ion „Schon ist der Wagen des Viergespannes hell: Helios leuchtet über die Erde hin. Die Sterne fliehen vor dem Feuer des Äthers in die heilige Nacht, und die Berggipfel empfangen erstrahlend den Wagen der Hemera (des Tages) für die Menschen (zu denen die Göttin bald kommen wird)“. Da mischt sich die sinnliche Anschauung mit dem mythischen Bilde. Sehr viel eigentümlicher euripideisch wird der Morgen im Phaethon beschrieben; die Vögel fangen an zu singen, Hirt, Fischer, Jäger, Schiffer beginnen ihr Handwerk.

¹⁾ Im Erechtheus begrüßt er den Frieden so „ich kann die Waffen ablegen und die Bücher der Weisen aufschlagen“.

²⁾ Selbst den Ödipus hat er vor Sophokles nach dem Kolonos gehen lassen.

ward auf den Ton abgestimmt, denn er seinen Menschen gab, äußerlich waren sie Heroen, innerlich Hellenen, Athener seiner Zeit und sie redeten und benahmen sich gebildet; niedere Stände zu charakterisieren verschmäht er: die Amme des Aischylos wird ihm plump und unanständig erschienen sein; der höfischen Weise der Franzosen kam er entgegen. Kein Wunder, daß ihm das Satyrspiel nicht lag; nur sechs Stücke sind für uns nachweisbar, es waren also viele verschollen, und der Kyklops ist zwar ganz lustig, aber das beste daran hat einen parodischen Zug, und der harmlose Humor, den man sucht, fehlt fast ganz. Er fehlte dem Euripides überhaupt; man hat ihm nachsagen können, daß er nicht lachen mochte. Zuweilen hat er den glücklichen Ausweg ergriffen, statt des Satyrspieles eine vierte Tragödie zu geben, und die Alkestis erfreut uns daher durch die belustigenden Szenen, die den ernsten keinen Eintrag tun. Sophokles hat auch einzelne solcher Dramen verfaßt, aber sie sind noch schemenhaft.

Wie konnte ein Mensch mit solcher Geistesrichtung wie Euripides Dramatiker werden? Er hat den Segen rein wissenschaftlicher Forschung in Hinblick auf Anaxagoras mit schönen Worten ausgesprochen¹⁾; der machte keine Propaganda,

1) Glücklich ist der Mensch, wenn er sein Sinnen auf die Wissenschaft zu lenken lernte.
Sinner nicht auf seiner Nächsten Schaden,
hält sich fern von ungerechten Werken,

wohl aber Protagoras, und dazu drängte es auch den Euripides. Da kann man geltend machen, daß ein Athener in den Zeiten, da der junge Euripides sich seinen Beruf wählte, zu einer literarischen Betätigung, zu einer Wirkung auf das Publikum keinen anderen Weg offen fand, und Euripides hatte den Aufschwung erlebt, den die Tragödie seit dem Auftreten des Sophokles genommen hatte. Das fällt wohl in die Wagschale, aber entscheiden kann nur der innere Trieb. Ekstase verträgt sich schlecht mit dem Rationalismus, und doch ist etwas derart im Spiele gewesen. Was die andern machen, sagte sich der junge selbstbewußte Mann, das sind gar keine wirklichen Menschen: ich will auch die wunderbaren Geschichten vorführen, die im Weltlaufe vorgekommen sind und auch jetzt vorkommen, aber handeln sollen die Menschen aus sich heraus, wie sie es wirklich tun: ich werde sie zeigen, wie sie sind. Dazu mußte er sich in alle die Gestalten seiner Phantasie selbst hineinleben, als Phaidra und Hippolytos, als Medea und Iason fühlen. Weil er das vermochte, leben sie, am vollkommensten, wenn wir an den Dichter gar nicht denken. Das war auch eine Ekstase: er war doch zum Dramatiker geboren.

schaute vielmehr empor zur ew'gen Ordnung heiliger Natur, und ihrem Ursprung sinnt er nach, den Stoffen, Kräften, Trieben. Wahrlich, solchem Manne wird sich nimmer ein Gedanke der Gemeinheit nahn.

Wie weit es ihm in den ersten Versuchen gelungen ist, wissen wir nicht, haben aber so viel von seinem ersten Stücke, um bemerken zu können, daß er bereits Lebensregeln zu geben beflissen ist, an junge Mädchen und überhaupt an die Jugend, vor allem aber hat er bereits seine glatte attische Sprache. Wären die Verse namenlos, man könnte sie keinem andern beilegen, er aber könnte sie auch als Greis geschrieben haben. Fein hat man im Altertum bemerkt, daß es die Sprache des Lebens hereinzog, ohne daß er den an den tragischen Stil gewohnten Hörern zum Bewußtsein kam. Er redet viel flüssiger, attischer, möchte man sagen, als Thukydides, und vieles, was uns wie eine gesuchte Figur anmutet, ist die Dialektik der schlagfertigen und in geistreicher Rede wetteifernden Athener. Dennoch war eine solche Harmonie ohne lange Vorübung nicht erreichbar, und weil er sich bewußt einen Stil gemacht hat, artet er manchmal in Manier aus. Seiner Technik war er sicher, als er anfing. Wie hatte er sich gebildet? Zu Aischylos fühlt er sich in dem Gegensatz der jungen Generation gegen die alte, der sie doch so viel verdankt, und es verletzt uns, daß er kleinliche Kritik an ihm übt, wenn er denselben Stoff behandelt. Durch gewaltige überraschende Bühnenbilder die Zuschauer zu erschüttern verschmäht er, wirkt überhaupt nur selten auf ihre Augen, und dem schweren Schmuck der Rede setzt er leichten Fluß entgegen. Aber in der Strenge des Versbaus folgt er doch dem

alten Meister im Gegensatze zu Sophokles, meidet fast ganz Personenwechsel im Verse, liebt die Stichomythie. Er wird über alles nachgesonnen und sich die Regeln selbst gegeben haben, an die er sich bindet. Das gilt auch für den Bau seiner Tragödie, wenigstens so weit wir sie kennen; doch deutet die Alkestis darauf, daß er zuerst sich noch freier bewegte, und der Mütter Bittgang beweist, daß er in einem besonderen Falle auch auf die älteren Formen zurückgreifen konnte.

Er mag kein Wort für Exposition gehabt haben, aber den Begriff hatte er erfaßt und hält streng darauf, daß der Zuschauer alles was er wissen soll sogleich in den ersten Szenen erfährt, zu denen das Auftreten des Chores gehört. Die Handlung selbst beginnt immer erst später. Zur Exposition reicht die Rede einer Person nicht häufig, es sei denn, daß ein Gott herangeholt wird, der alles weiß, auch die Zukunft, und daher so viel verraten kann, wie dem Dichter beliebt, der so die Zuschauer zuweilen auf eine falsche Fährte lockt¹⁾. Sind zwei Gegenspieler vorhanden, so scheut sich der Dichter nicht, zwei unzusammenhängende Auftritte zuzulassen. Eine ergreifende Gruppe unter Anwesenheit des Chores stellt er gleich zu Anfang in der Mütter Bittgang;

¹⁾ So im Hippolytos, vgl. Band I 109. Besonders hübsch ist es im Ion, daß Hermes sagt, er wüßte, was kommen würde, und es dann anders kommt.

das ist Ausnahme, wenn auch mehrfach die Prologrede von einer Person gesprochen wird, die schutzflehend an einem Altare sitzt. Mit der Zeit ist diese Technik zur Manier geworden und dann verdriest uns die breite Ausführlichkeit der Prologreden, die viel Entbehrliches mitschleppen und den individuellen Charakter einbüßen. Trotzdem hat die neue Komödie auch dies übernommen, es scheint sogar zuletzt eine Person „der Prolog“ eingeführt zu sein. Zum Ersatz hat Euripides in seiner letzten Periode das Auftreten des Chores mit Liedern von der Bühne verbunden und manchen ganz besonderen musikalischen Effekt gesucht¹⁾. Seine Lieder sind in den Rhythmen viel mannigfaltiger als die des Sophokles, wetteifern auch mehr mit der nicht dramatischen Lyrik; aber als Musiker hat das Altertum ihn nicht bewundert.

Nach diesem ersten Akte der Exposition, wie man ihn wohl bezeichnen darf, beginnt die Handlung,

¹⁾ In der *Andromache* eine Aulodie, in der *Antiope* eine Kitharodie, im *Ion* ein hieratisches Lied, in der *Hypsipyle* ein Schlaflied für ein Kind mit Kastagnettenbegleitung, in der *Andromeda* gar ein naturalistisches Eingreifen des Echo, nachdem die Echo den Prolog gesprochen hatte; wir sollten die Einsamkeit der Heldin nachfühlen. In den *Phönissen* ist gar ein Duett vorgeschoben. Alles aus des Dichters letzten Jahren. Vorher schon mehrfach eine Arie der Hauptperson, die sich in dem Gesange des zutretenden weiblichen Chores fortsetzt, was Sophokles in der *Elektra* mitgemacht hat.

die in wohl gegliederten Teilen, Akten, abrollt. Fast immer findet sich eine größere lyrische Szene, ein rhetorisches Rededuell, ein Botenbericht, und jeder dieser Teile hat seine besondere Stilisierung, was manchmal zu scharfen Kontrasten führt¹⁾; zu der Rhetorik mit ihren dialektischen Künsten und Schlagworten steht die epische Breite der Botenreden in bewußtem Gegensatz, dort Annäherung an die Prosa jener Zeit, hier bunter poetischer Schmuck, oft im Anschluß an das Epos. Unleugbar erscheint uns in den letzten Dramen manches maniert, und wenn mehrere Boten auftreten, lähmt es zwar nicht die tragische Wirkung, aber wohl das dramatische Leben, das in derselben Periode durch das Zurückgreifen auf die stärker bewegten Trochäen auch in rein dialogischen Szenen gesteigert werden soll. Am Schlusse erscheint öfter als uns lieb ist ein Gott und bringt die Entscheidung, wieder in einer ruhigen Rede, die kaum etwas Individuelles haben kann. Dann eiliges Ende; der Chor zieht mit ein paar konventionellen Worten²⁾ oder auch ohne alles

1) Z. B. die Helenezene der Troerinnen mit ihrer Sophistik zwischen hochpathetischen Szenen.

2) Mehrfach steht da nur eine Bitte um den Sieg; das Schauspiel ist also vorher zu Ende, die Schauspieler nehmen das Wort wie in der neuen Komödie. Ob der Dichter den Vers überhaupt verfaßt, ob er ihn wiederholt hat, bleibt unbestimmt. In der Komödie ist die Bitte um Beifall allmählich stehend geworden; sie ist es auch bei Calderon.

ab. Es herrscht ein gewisser Schematismus, der uns hilft, den Aufbau verlorener Dramen aus den Bruchstücken herzustellen, aber die Ausführung schützt immer vor Monotonie und vor Wiederholungen, die in der neuen Komödie nicht gefehlt haben. Den Eindruck, daß ein Drama in zwei Handlungen zerfällt, empfangen wir mehrfach, doch verhältnismäßig nicht öfter als bei Sophokles, und tieferes Nachdenken pflegt ihn aufzuheben. Die Wiederholung einer ganzen Person, wie es die Chrysothemis in der Elektra des Sophokles ist, findet sich nicht, wohl aber kehrt dasselbe Motiv öfter wieder, wie bei der Massenproduktion nicht ausbleiben konnte. Die Wiedererkennung von Personen, von denen eine die andere für verloren hielt, oder die einander doch weder kannten noch erwarteten, ist so häufig gewesen, daß Aristoteles sie zum Kennzeichen einer Gattung machte; sie hatte also reiche Nachahmung gefunden; auch die Komödie nahm sie auf, und Menander lehnt sich dann auch formal an die Tragödie an. Die Wiedererkennung findet sich ja schon in der Odyssee mehrfach; Orestes und Elektra bringen Aischylos und Sophokles, beide in ihrer Art vollkommen; Euripides sucht dies Beispiel glaublicher zu geben, was doch abfällt. Orestes und Iphigeneia lösen das Problem auch realistisch, zu vollem Beifall des Aristoteles. Da folgt ein lyrisches Duett, ebenso bei der raffiniert angelegten Wiedererkennung zwischen Menelaos und Helene und zwischen Hypsi-

pyle und ihren Söhnen; hier ziemlich banal. Das älteste und auf der Bühne bewunderte Beispiel wirkte durch die Plötzlichkeit. Merope war im Begriff ihren Sohn zu erschlagen, weil er sich als Mörder eben dieses Sohnes ausgegeben hatte¹⁾; mehr wissen wir nicht. Ergiebiger ist es zu verfolgen, wie das Motiv der zum Sühnopfer geschlachteten Jungfrau immer reicher ausgearbeitet wird. In den Herakleiden, wohl dem schwächsten Drama, ist sie gleich so bereitwillig, daß sie wenig rührt, und die Umgebung entschließt sich rasch. Die Polyxene der Hekabe ist erst verzweifelt, dann faßt sie sich, weil der Tod sie vor einem Sklavenleben bewahrt, wir sehen dafür den Schmerz der Mutter und in einem schönen Bericht über ihr Sterben ihre Verklärung. Die Übertragung des Motivs auf einen Knaben, der den Selbstmord vorzieht, in den Phönissen, ist raffiniert, aber läßt doch ziemlich kalt. Die aulische Iphigeneia bringt die Krönung; sie graut sich erst und bittet um Gnade, da bietet sich ein Retter, der zugleich ihr Gatte werden soll; aber nun geht es auch um

¹⁾ Von dem Drama Kresphontes, das wir wegen der Merope von Maffei und Voltaire kennen möchten, ist wenig übrig. Die Namen waren aus der dürftigen Sage von messenischen Königen genommen; die Fabel kann Euripides erfunden haben, erweitert hat er sie jedenfalls mit Zügen aus der Orestesgeschichte, und dann ließ er die Merope von einem Tyrannen umworben sein; das gerade hatte er wenige Jahre vorher in seinem Diktys behandelt.

dessen Leben, da faßt sie sich heroisch und schreitet zur Opferung: dafür erbarmt sich die Göttin und nimmt sie mit sich. So sehen wir den Dichter sich von Schritt zu Schritt vervollkommen. Zu Medea und Hippolytos ist gezeigt, daß diese meisterlichen Werke ihre Vorstufen gehabt haben, in denen dieselben Charaktere schon angelegt waren. Öfter noch als durch eigene Werke müssen die neben einander schaffenden Dichter Anregung durch einander erfahren haben. Wir finden bei Euripides die Spuren des Altmeisters Aischylos, Sophokles hat des Euripides Philoktet vor sich, dieser die Elektra des Sophokles, aber beide halten sich geflissentlich selbständig. Spuren des euripideischen Herakles zeigen die Trachinierinnen, und so sind Kleinigkeiten bemerkt¹⁾; der Zufall hat uns manche Ver-

1) Sophokles hat scheinbar die Oberhand behalten, denn das gilt für Ödipus Antigone Elektra, wo Aischylos beide anregte, und Philoktetes, wo Euripides der frühere war. Aber die Schulauswahl enthält natürlich die erfolgreichsten Dramen. Die anderen oben genannten von Sophokles haben kaum eine Spur hinterlassen außer der Polyxene, in der Achilleus so aus dem Grabe aufstieg, wie Euripides, Hekabe, 110 es beschreibt, also auf den Vorgänger hindeutend. Auch dem Ion des Euripides hatte Sophokles in einer Kreusa vorgearbeitet; aber mehr als dieser Name sagt, läßt sich nicht ermitteln. In der aulischen Iphigeneia hat Euripides einen Vers aus der Achäerversammlung des Sophokles aufgenommen, die sich stofflich doch nur von fern mit seinem Drama berührte.

gleichung mißgönnt, die uns besonders reizvoll sein würde.

Das gilt nicht nur von der Behandlung, sondern sehr stark auch vom Stoffe, den aufzugreifen oft das größte Verdienst war. Antigone, Ödipus, Polyxene, Andromeda, Hermione (in des Euripides Andromache), Oinomaos, Iphigeneia in Aulis, Alexandros hat Sophokles sicher früher behandelt, vermutlich noch andere, aber etwa mit Ausnahme der Antigone sind es alles Geschichten, die für jedermann, meist schon im Epos bereit lagen. Allein beide Dichter haben auch manche Fabel sozusagen entdeckt und für die Folgezeit fixiert und da haben sie einander keine Konkurrenz gemacht. Euripides ist ungleich findiger gewesen. Deutlich erkennt man, daß er in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens geradezu auf die Jagd nach neuen Stoffen gegangen ist, denen er oft erst durch eigene Erfindung eine tragische Verwicklung abgewann. Medea ist das großartigste Beispiel, aber auch Hippolytos darf genannt werden¹⁾. Dessen Motiv, das wir das des keuschen Joseph nennen können, hat er damals öfter behandelt. Einmal nahm er den Namen Phoinix aus der Ilias, aber die Geschichte wandte er ganz um, indem er eine attische Dorfsage aufgriff; hier ward der schuldlose Mann

¹⁾ Über die, übersetzten Dramen unterrichten die Einleitungen; bei den anderen kann hier nur angedeutet werden, in welcher Richtung man zu ihrem Verständnis kommt.

von dem Vater geblendet¹⁾. Ein andermal, in der Stheneboia, erwachte in der Frau, die den vergeblich umworbenen Mann verleumdet hatte, Reue und Liebe, und als er aus den Gefahren, die ihm den Tod hatten bringen sollen, siegreich zurückkehrte, erneute sie ihre Bewerbung, er ging scheinbar darauf ein, aber nur um Rache zu nehmen. Beide Dramen machten starken Eindruck. Bei Homer gibt Aiolos, der König der Winde, der auf einer schwimmenden Insel haust, seine Töchter den Söhnen in die Ehe. Er kann nicht anders; Adam war in derselben Lage. Euripides biegt das so um, daß verbrecherische Liebe zwischen zwei Vollgeschwistern den Inhalt bildet; da paßte der König der Winde nicht mehr, also vertauscht er ihn mit einem gleichnamigen Könige, von dem die Sage viele Kinder kennt, aus denen sich die Namen des schuldigen Paares nehmen ließen. Wohl das kühnste ist, wie er zwei Geschichten von einem Phaethon verschmelzt. Die eine sagte nur, daß Aphrodite den schönen Knaben Phaethon raubt und im Himmel zum Wächter ihrer Schätze macht. Die andere erzählte von dem Sohne der Sonne, der den Wagen des Vaters zu besteigen wagte, und da er ihn aus der Bahn lenkte, vom Blitze erschlagen

¹⁾ Aus der Ilias war vermutlich das Motiv entlehnt, daß die Ehefrau des Vaters den Sohn zur Verführung der Kebsle ihres Mannes reizte, um die es sich handelt, der tugendhafte Sohn also eine doppelte Probe bestand.

ward¹⁾; im Grunde sind beides Sternsagen. Das wagt Euripides so zusammenzuziehen, daß der Sohn der Sonne und eines Meermädchens am Ostrande der Erde als Sohn des Aethiopenkönigs aufwächst; er soll Aphrodite, die Göttin, heiraten; der Hochzeitsmorgen ist da. Er weigert sich als unebenbürtig, da gesteht ihm die Mutter, wer sein Vater ist, und schickt ihn zu diesem. Dem trotz der Sohn die Erlaubnis zu der Fahrt mit den Sonnenrossen ab; blitzgetroffen stürzt er nieder, während die Lieder zur Vorbereitung seiner Hochzeit ertönen. Wir haben nur Stücke von einigen Auftritten, die nur unvollkommen erkennen lassen, wie das Phantastische, das den Hintergrund bildete und den Botenbericht über Phaethons Sturz füllte, mit den ganz menschlich gehaltenen Gedanken und Reden der handelnden Personen sich vertrug. Es ist sehr zu bedauern, daß die Späteren viel mehr Interesse für die Werke der letzten Jahre des Euripides besessen haben, wo er nur noch selten einen neuen Stoff suchte oder fand und statt dessen die bekanntesten in überraschender Umgestaltung vorführte, troische, thebanische Geschichten. Da zieht er Elektra in eine so tiefe Sphäre, daß wir ihm nur widerwillig folgen. Die Helene, die er in den Troerinnen eine sophistische

¹⁾ Diese Sage hatte schon Aischylos behandelt; da er aber den Phaethon in den Po stürzen ließ, während bei Euripides die Geschichte im äußersten Osten spielt, ist der Inhalt ganz verschieden gewesen.

Verteidigung führen ließ, kam wenige Jahre danach als Muster der Gattentreue auf die Bühne¹⁾, wieder nach fünf Jahren als herzlose Kokette, Menelaos entsprechend einmal als großsprecherischer Schwächling, dann als sentimentaler Liebhaber, zugleich aber heldenhaft, endlich so gemein gezeichnet, daß Aristoteles Anstoß nahm. Eine neue Erfindung dieser Zeit ist die taurische Iphigeneia, ein sehr beliebtes und wirksames Drama, das man nur nicht an Goethe messen soll. Daß die Schule nicht aufhört, diesen Unfug zu treiben, wo dann Euripides weidlich gescholten wird, ist eine Schande. Ob Goethe sich einmal beim Père Brumoy über Euripides ein wenig unterrichtet hat, ist gleichgültig, denn eingewirkt hat es nicht. Glucks Textbuch, das natürlich nach Euripides, und zwar sehr geschickt, gearbeitet ist, hat er zugrunde gelegt; das zu verfolgen ist belehrend, und belehrend kann es auch werden, den Euripides heranzuziehen, aber nur um zu zeigen, daß die beiden Dichter nur die Namen der Personen gemeinsam haben. Von der seelischen Entsöhnung, von all dem,

¹⁾ Daß Helene gar nicht nach Troia gekommen war, sondern nur ein Scheinbild, während die wirkliche in Ägypten war, bis Menelaos sie holte, hatte ein Gedicht des Stesichoros aufgebracht, aber Euripides befolgt, wie die ihm unbequemen Namen der Ägypter zeigen, eine prosaische weiter ausgebildete Erzählung. Vgl. zu den Troerinnen III 278. Es ist eine seltsame Verirrung, den Euripides von der spielerischen Helene des Gorgias bestimmt zu denken.

was dem alten Goethe verteufelt human vorkam, soll man bei Euripides nichts suchen. Da ist unser Interesse zuerst darauf gerichtet, wie die Erkennung der Geschwister herbeigeführt wird; der treue Freund Pylades wirkt als eine sympathische Figur mit. Dann aber handelt es sich um die Rettung der Geschwister und die Entführung des Götterbildes, das dem Euripides gleichgültig sein mochte, den Athenern, die auf seinen Besitz in einem Dorftempel stolz waren¹⁾, machte der Betrug des Barbarenkönigs, den die Priesterin höchst gewandt durchführt, ganz besondere Freude, und daß alles gut ausgeht, war mit ihren Anforderungen an eine Tragödie durchaus vereinbar, Athena auf der Maschine sogar erbaulich. Diese Iphigeneia ist eine Griechin, die von den Barbaren zum Dienst einer Göttin gepreßt ist, deren Blutdurst sie an-

¹⁾ Euripides hat die ganze Geschichte erst gemacht; ihm lag vor, daß Artemis die Iphigeneia in Aulis gerettet und zur Priesterin bei den Taurern gemacht hatte, wo eine Göttin verehrt ward, die man die „Jungfrau“ oder Artemis nannte. Menschenopfer werden ihr geschlachtet sein, bis sich Griechen dort festsetzten. Andererseits hatte man in dem attischen Dorfe Brauron ein altes Bild der Göttin und verehrte neben ihr eine Iphigeneia, einen Dämon, nun wohl schon zugleich Tochter Agamemnons. Und da die Artemis von Alters her Stierbändigerin, Tauropolos, hieß, wird das Volk erzählt haben, das Bild stammte von den Taurern und Iphigeneia hätte es mitgebracht. Daraus ließ sich eine Geschichte machen; aber es mußte ein Dichter wie Euripides darüber kommen.

widert. Da wird sie den Tempelraub ohne Bedenken vollführen und den Barbarenkönig bei seinem Glauben packen, um sich selbst und ihrem Bruder die Heimkehr zu schaffen; sie entwirft den Plan, gescheidter als die Männer, wie es die Frauen bei Euripides öfter sind. Ihr Heimweh war echt, daher auch die Teilnahme an den Landsleuten und der Jubel, als sie den Bruder erkennt. Alles untadelhaft; aber das Tantalidenhaus und seine blutigen Taten und vollends der delphische Gott und die Athena am Schlusse passen nicht mehr. Diese Zwiespältigkeit wird bei Euripides immer stärker und störender. Er hat in der Alope eine attische Ortssage so behandelt, daß Menander die Handlung geradezu für eine Komödie benutzen konnte, und in einem der posthumen Dramen kauft ein Vater unwissentlich die eigne Tochter als Sklavin und dreht sich die Handlung um ihre Erkennung: das kann man geradezu ein Komödienmotiv nennen. Es war ein Fortschritt, aber zugleich die Zerstörung des tragischen Stiles, daß Euripides für solche Stoffe tief in die Sprache des Lebens hineingriff, eine wunderbare Kühnheit bei dem Greise. Daneben bringen die Chorlieder die schillernde Pracht der hochmodernen, uns unausstehlichen¹⁾ Kitharodie; das hat die Entdeckung eines berühmten Stückes von Timotheos gelehrt,

¹⁾ Dieser Stil läßt sich mit dem Barockstil des Marini sehr wohl vergleichen, und von dem steckt nur zu viel in der Sprache Calderons.

der dem Euripides persönlich nahe getreten sein soll. Diese Lyrik hat seinen Ruhm nicht erhöht, aber die Nachwirkung der Stoffe, der Charaktere und auch der Sprache des Dialoges auf Menander hat die höchste geschichtliche Bedeutung. Was eigentlich erfolgen mußte, daß sich die Tragödie von der Heroensage losmachte und das Leben ohne diese Masken tragisch vorführte, haben die Nachfahren versäumt¹⁾.

Menschen, wie sie sind, wie er sie um sich sah, zu gestalten, muß Euripides sich gleich vorgenommen haben, als er Tragiker ward, also auch Konflikte gesucht haben, wie sie das Leben bot oder bieten konnte, höchstens heroisch gesteigert. Dem entsprachen auch Medea und Herakles. Darin liegt, daß er Charaktere schaffen will; die Handlung kann sie ihm nicht liefern, schon weil er sie erst selbst formt oder umformt. Schon in der Alkestis ist zwar Herakles der Held des Mythos, obwohl für diesen die Probe schon kaum noch paßt, der er zuletzt den Admetos unterwirft. Dieser aber lernt einsehen, daß er den Opfertod seiner Gattin nicht annehmen durfte. Darin liegt eine Vertiefung, die mit dem alten Märchen schlecht vereinbar ist, aber einen tragischen Zug

¹⁾ Die spätere Tragödie scheint vielmehr allgemein auf die strengere Form, auch im Versbau, zurückgegriffen zu haben. Wir besitzen unter dem Namen des Euripides ein geringes Drama Rhesos, überwiegend an Sophokles angelehnt, das diesen Stil befolgt, aber die angequälte Nachahmung überall verrät.

in das zum Teil so lustige Spiel hineinbringt, der das Ganze zu einem der reichsten Dramen macht. Gleichzeitig kam der Telephos auf die Bühne, in dem der Held als kranker Bettler verkleidet den größten Anstoß erregte: in solchem Aufzuge mochte man einen Heros nicht sehen, und Aristophanes schilt weidlich darüber. Die sinnliche Erscheinung fiel mehr auf als die innere Verwandlung der Heroen in Menschen der Gegenwart. Dabei hat gerade dieser Telephos, der im gegebenen Augenblick die Bettlermaske abwarf, auf Aristophanes stark gewirkt. Es kamen auch die wechselnden Stimmungen der Volksmenge vor, wie sie der Dichter aus der Volksversammlung kannte. Von dem Parlamentarismus und seinen Demagogen hat er zeitlebens wenig gehalten; nur ein Führer, wie Perikles einer war, der sagen konnte „wenn ich es will, wird das Volk sich so entscheiden“, schien ihm der rechte Führer¹⁾. Überhaupt sind seine Männer selten starke Charaktere, zumal Politiker, wie die Atreiden in der aulischen Iphigeneia. Admetos zeigt es im Guten, Iason im Bösen, und wenn sie so oft auf das weibliche Geschlecht schelten, in Sprüchen, die Euripides in den Ruf des Weiberhasses gebracht haben, so liegt darin, daß sie sich des weiblichen Einflusses nicht erwehren können, trotzdem daß die Sitte die Frau in einen Harem

¹⁾ So redet der Theseus in der Mütter Bittgang 350. Der Politiker Odysseus im Philoktet war auch ein Politiker der besten Zeit Athens.

bannt, wogegen Euripides mehr als einmal protestiert¹⁾, in Wahrheit hat Euripides die Frau erst wirklich entdeckt, gerade so wie sie in der bildenden Kunst erst Pheidias entdeckt hat. Ohne ihn würde Sophokles zwar die Heroine Antigone, nimmermehr die Deianeira geschaffen haben. Damit ist gesagt, daß die Beziehung der Geschlechter, also die Liebe als ein Hauptproblem in die Tragödie eingeführt wird. Phaidra leidet unter der zerstörenden Leidenschaft für den unerreichbaren Stiefsohn; sie ist für uns die vornehmste Vertreterin der euripideischen Liebesheldin. Aber die erste schamlose Phaidra, die reuige Stheneboia, die eifersüchtige Ino müßten hinzutreten. Ob die Schwester, die sich von dem Bruder im Aiolos verführen ließ, eine Rolle spielte, bleibt ungewiß, aber so weit ist der Dichter gegangen, die seltsame kretische Sage aufzugreifen, die Pasiphae einen zauberhaften Stier lieben ließ, und wir hören, wie sie diese Verirrung mit schamloser Sophistik zu vertreten wagt²⁾. Daneben stehen würdige und

1) Am nachdrücklichsten in einem Bruchstück 1063, das bisher seinen Platz noch nicht gefunden hat, obwohl es den Anhalt bietet, daß zwei Frauen mit einem Manne streiten.

2) Die glänzende Rede ist kürzlich bekannt geworden. Das Drama muß höchst merkwürdig gewesen sein, denn Minos, Pasiphaes Gatte, war als Anhänger der neuen Religion eingeführt, die wir Orphisch nennen, übte die geheimen Weihen mit dem Chore, der aus solchen Gläubigen bestand, und enthielt sich des Fleisch-

rührende Gestalten, Alkestis, die doch scheidend ihre Kinder vor einer Stiefmutter bewahren will, Iokaste im Ödipus, die den Gatten in seinem Elend nicht verläßt¹⁾, Alkmene, die schuld- und ahnungslos die Ehe gebrochen hat, Andromache, die auch als Kebse des Neoptolemos ihre Frauenwürde wahrt, neben ihr die blutjunge Hermione, die sich dieser Rivalin grausam entledigen will, als des mißlingt, fassungslos ist, aber gleich darauf einen früheren Bewerber einzufangen versteht, eine abstoßende, aber virtuos herausgearbeitete Person. Sogar eine philosophierende Frau, die freilich einen Fehltritt zu verbergen hatte, gab es; diese Melanippe forderte allerdings den Spott heraus. Die Fülle ist unerschöpflich. Trotz allen Verirrungen der Leidenschaft bleibt als Hauptsache: die Ehe ist dem Dichter heilig, aber die Frau ist nicht bloß dann ein Mensch von eigenem Wert und Willen, wenn sie wie die jungfräulichen Göttinnen und Prophetinnen sich des

genusses. Die absurde Verbindung der Frau mit dem Stiere war ersonnen wegen des Untiers Minotauros, der als Mischwesen gebildet war, offenbar ein kretischer, ursprünglich als Stier gedachter Gott, kein anderer als der Räuber der Europa. Pasiphae war eigentlich eine alte Göttin, verehrt auch von den Spartanern.

¹⁾ Offenbar wollte Euripides der frivolen Iokaste des Sophokles eine andere gegenüberstellen. Natürlich konnte sie nur bei dem Mörder des Laios, aber nicht mehr bei ihrem Sohne aushalten. Die zweite Entdeckung traf sie um so schwerer.

Geschlechtes entäußert: wahrlich ein großer Fortschritt über die Anschauung und Sitte des Volkes, den zum schwersten Schaden das Leben nicht mit dem Dichter getan hat. Eine Ergänzung liegt in der Verwerfung der Knabenliebe; ignoriert wird sie immer, der Chrysis hat sie ausdrücklich bekämpft.

Menschen sind sie, die Euripides handeln läßt, Menschen, wie er und seine Athener sie kannten; nur seine Götter sind meist so seelenlos wie seine Boten. Denn das Handeln der Menschen wird wohl durch die äußeren Umstände mitbestimmt, und wenn er in diesen die Götter ihr unberechenbares Wesen treiben läßt, ist es nur eine Form des Ausdrucks. Bestimmt wird der Mensch durch seine Natur; Erziehung und Umgang kann viel tun (von beidem redet er gern), aber wie immer der Mensch handelt, aus ihm kommt was er tut, wie er leidet. Weder Erbsünde noch Erbfluch, weder Herkunft noch Stand entscheidet; Euripides zuerst protestiert gegen die geltende Minderwertigkeit der Sklaven. Im Menschen soll die Vernunft regieren; sie schätzt er nicht minder als die Sophistik und Sokratik; aber von Sokrates und den Seinen scheidet ihn die Erkenntnis, daß in dem Streite zwischen Vernunft und Leidenschaft der Sieg der letzteren zu bleiben pflegt: „Ich sehe ein, welche Untat ich begehen werde, aber die Leidenschaft ist stärker als alle Überlegung“, sagt Medea, und die Stoiker haben die Verse immer wieder angeführt, verlangten aber, daß die philosophische Er-

ziehung der Vernunft zum Siege verhülfe. Daran glaubt Euripides nicht, und er kennt keinen Gott, der helfen könnte. Gott mochte das Weltengesetz oder der Intellekt, der Nus sein, den Anaxagoras den materiellen weltbildenden Elementen zugefügt hatte; Euripides hat ihn wohl selbst mit dem Elemente des Äthers gleichgesetzt, in den die Menschenseele im Tode zurückkehrt. Was er auch war, der Gott war keine Persönlichkeit und griff nicht in den Lauf des Geschehens ein; in diesem herrscht kein Wille, keine Kraft, die es im ganzen oder einzelnen einem Ziele zuführt, auch keine ausgleichende Gerechtigkeit. Wenn seine Götter vom Schicksal reden, führen sie die Geschichte nur zu dem Ende, das sie tatsächlich gehabt hat. Wenn wir ehrlich sind, zeigt uns Shakespeare dasselbe Weltbild. Wie bei diesem finden sich auch bei Euripides zahlreiche Sprüche, die dem widersprechen, an denen Gläubige aller Schattierungen ihre Freude haben können; hat man doch mit ihrer Hilfe aus den Bakchen eine Bekehrung herausgelesen, und wenn Bellerophon aus dem Himmels flog, um nachzusehen, ob da Götter wären, aber vom Blitz auf den Boden niedergeschmettert ward. Mit den Sprüchen kann man alles beweisen. Die Götter des Volksglaubens handeln ja auch bei ihm, auch Prophezeiungen braucht er zuweilen, obgleich er offenbar

die Mantik verwarf. Die Anklage, die Kreusa gegen ihren Verführer Apollon schleudert, und die Schätzung des Orestes, ein Teufel hätte ihm den Befehl zum Muttermorde gegeben, stehen dem gegenüber. Sie wiegen schwer, aber entscheidend ist erst, wie seine Menschen handeln. Nicht die einzelnen Brocken von philosophischer und sophistischer Weisheit, die er zu kosten gibt, nicht die formulierten Lehren, die er ausspricht, entscheiden, sondern das ganze Bild, das er uns vom Weltlaufe zeigt. Dies aber zeigt er nicht, weil er Sophist ist: das ist er gar nicht, denn die Poesie ist ihm nicht ein Mittel, seine Weisheit unter die Leute zu bringen: Dichter, Dramatiker ist er, der seiner Natur und seiner Leidenschaft folgt, wenn er die alten und neuen Geschichten, die Menschen, deren Gestalten in seiner Phantasie aufsteigen, auf die Bühne bringt. Sein Herzblut belebt sie, unwillkürlich müssen sie daher so glauben und handeln, wie er fühlt. Aber er ist auch ein Denker, ein Grübler, und doch hat er auch Leidenschaft, und manches Mal wird sie stärker gewesen sein als alle Überlegung. Daher stören uns oft genug Übertreibung und Künstelei, fehlen auch öde Partien nicht. Ist es etwa anders bei Shakespeare, dessen Menschen, weil sie Menschen sind, und weil ihn kein religiöses oder philosophisches Dogma bindet, kaum anders handeln als die des Euripides. Und auch das haben sie gemein, daß man die Summe ihrer Werke zusammen nehmen muß, um ihnen gerecht zu werden. Der

Unterschied aber bleibt, und auch der wirkt schwer: Shakespeares Person ist wirklich gleichgültig; von Euripides wissen wir noch weniger, aber aus der Summe seiner Werke blickt uns das unheimliche Haupt des bitteren Grüblers an, wie es der Künstler gebildet hat. Er hat einen Platz auch in der Geistesgeschichte seines Volkes.

122
128



UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA

880W64GR

C001

DIE GRIECHISCHE TRAGOEDIE UND IHRE DREI



3 0112 023754465